

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

DU
CONFLIT TRAGIQUE
CHEZ LES GRECS
ET DANS SHAKESPEARE

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR
LESLIE MORTON TURNER
ANCIEN LECTEUR D'ANGLAIS A L'UNIVERSITÉ DE DIJON



PARIS
IMPRIMERIE DES THÈSES DE LETTRES
OLLIER-HENRY

26, Rue Monsieur-le-Prince, 26, (VI^e Ar^t).

1913

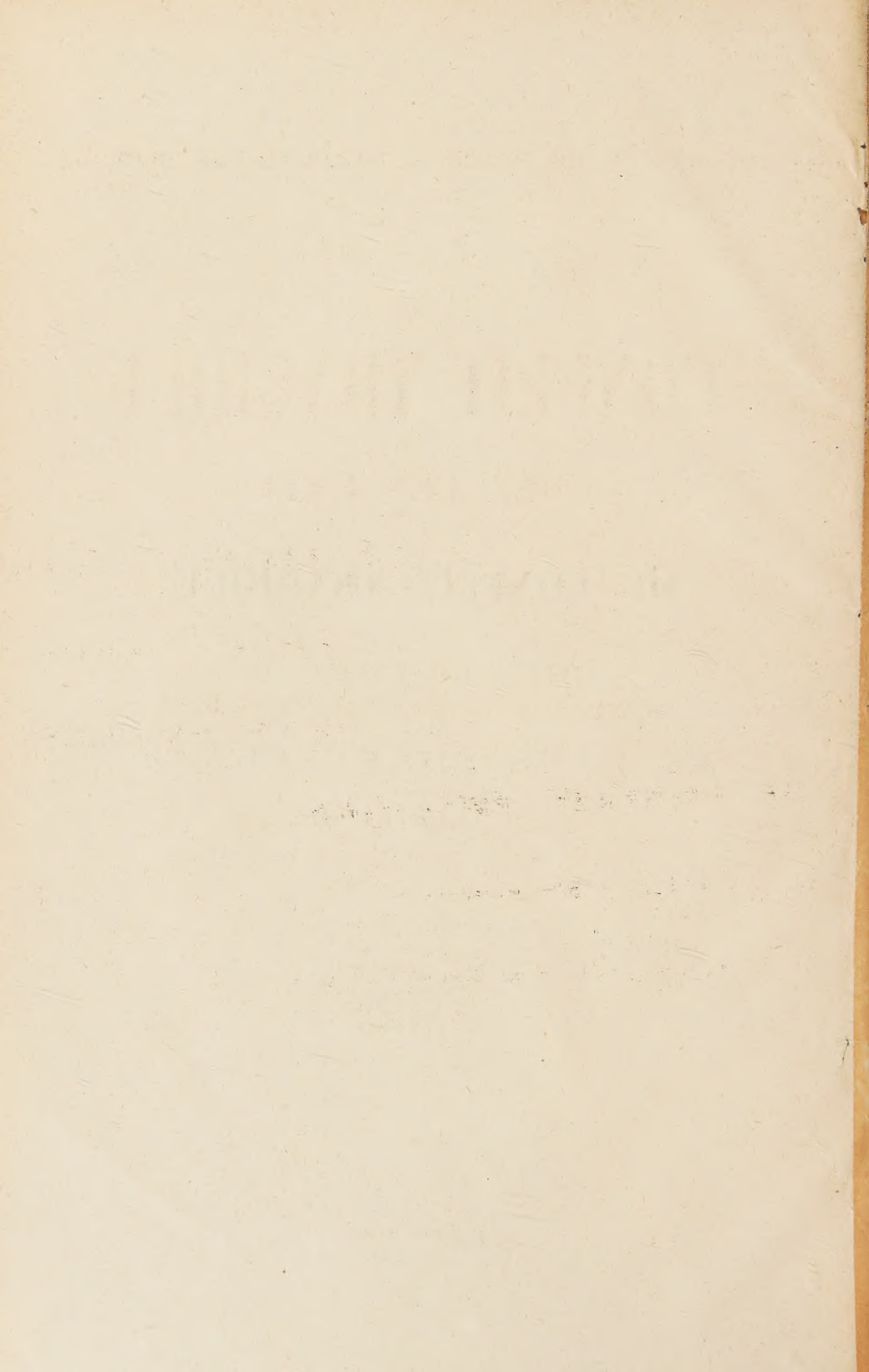
These Land

1913.

DU CONFLIT TRAGIQUE

CHEZ LES GRECS

ET DANS SHAKESPEARE



UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

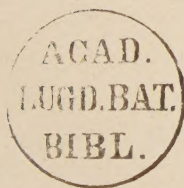
DU
CONFLIT TRAGIQUE
CHEZ LES GRECS
ET DANS SHAKESPEARE

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

LESLIE MORTON TURNER

ANCIEN LECTEUR D'ANGLAIS A L'UNIVERSITÉ DE DIJON



PARIS
IMPRIMERIE DES THÈSES DE LETTRES
OLLIER-HENRY

26, Rue Monsieur-le-Prince, 26, (VI^e Arr^t).

1913



Digitized by the Internet Archive
in 2026

PRÉFACE

Quand je lisais, il y a quelques années, dans le Précis de Psychologie de James, le célèbre chapitre sur le « Stream of Consciousness », j'étais bien loin de soupçonner que cette idée de « courant » pourrait un jour me servir dans une étude littéraire.

Ce fut là cependant la première intuition, vague il est vrai, que j'eus de la *continuité* des choses. Plus tard à l'Université de Californie, je crus mieux saisir toute la portée que pourrait avoir une application, même dans les lettres, du « dynamisme » de la vie spirituelle... Outre le point de vue statique, n'y avait-il pas, par rapport aux œuvres de l'esprit, un point de vue « *dynamique* ». Dans une étude du drame par exemple, à côté de ces « unités », ces « éléments », ces « parties », dont l'étude accaparait, depuis la Poétique d'Aristote, toute l'attention, outre ces divisions en « caractères », en « action », en « décors », en « genres », n'y avait-il pas la *continuité* qui valait bien, elle aussi, un examen approfondi ? N'y

avait-il pas le *mouvement*, oui, précisément ce mouvement dont parle William James, ce quelque chose de vital qui coule d'un bout à l'autre du chef d'œuvre ?

Seulement tout cela m'apparaissait alors bien indécis, bien embryonnaire : Eh quoi ! étudier un *mouvement*, un vide mobile ? Parler par exemple de « dynamisme » à propos de la tragédie ? Mais, c'est aller à la rencontre de toutes les oppositions, c'est tout simplement se rendre ridicule. Il ne faut pas y songer ; la tragédie est une peinture de caractères, un panorama d'architypes personnifiant certains rapports qui doivent exister entre l'individu et la société. Elle s'occupe des lois éternelles de la destinée humaine, de la fatalité, de la sagesse, de la justice divine : elle touche à l'éternel. Ce « dynamisme », ce mouvement que vous voulez étudier, ce n'est qu'une charpente sur laquelle on érige des sublinités. Jamais vous n'aurez à suivre cette voie là, une idée quelque peu juste de la tragédie ?... En effet « cette voie là » semblait mener à l'outil plutôt qu'à la production, à la forme nue plutôt qu'à l'essence, et sans l'encouragement réel de mes « chefs » à l'Université de Californie, sans l'aide précieuse de mon président de thèse à la Sorbonne, je n'aurais probablement pas persisté dans une aventure aussi hasardeuse.

C'est en France, en effet, que je devais trouver ce dont j'avais besoin : un noyau de pensées à la fois lumineux et solide autour duquel concentrer mon idée nébuleuse... Je dois avouer ici, et ce m'est un plaisir,

que le livre de M. Bergson : « l'Évolution Créatrice », me fut une véritable révélation. C'était là plus que le « Stream of Consciousness » ; c'était à condition de ne pas y appliquer le mode conceptuel, toute l'évolution, toute la vie envisagée comme un élan, une montée continue, une poussée créatrice à travers la matière, un mouvement sans arrêts, une fluidité sans « éléments », ni « parties », bref, une unité vitale dont la notion une fois saisie est bien près de faire rejeter au second plan l'importance accordée aux unités « statiques ».

Quel rapport cela peut-il bien avoir avec la tragédie puisqu'il s'agit ici de la tragédie ? Eh bien ces choses ont un rapport, il me semble, assez étroit.

Mais exposons tout d'abord notre idée du drame ; et, pour qu'on ne cherche pas ici ce qui ne saurait y être, précisons cette idée en ayant soin d'ajouter qu'elle n'est que la première esquisse au fusain jetée sur la toile, rien de plus.

La tragédie est conflit ; nous ne sommes pas le premier à le dire. Elle est plus : elle est conflit mobile, mobile au sens bergsonien du mot et là nous faussons compagnie à presque tous ceux qui s'occupent de l'étude du drame. Mais (que le lecteur veuille bien accepter ces propositions *a priori*, en attendant la démonstration) elle est plus encore que conflit mobile, elle est conflit mobile « canalisé ». c'est-à-dire se mouvant dans une direction déterminée. Ici nous sommes à peu près seul et c'est pourquoi, ne voulant pas être pris au dépourvu, nous comptons, chemin faisant, puiser nos preuves dans

la philosophie, dans la psychologie, plutôt que dans la « dramaturgie ». Cette remarque d'ailleurs ne diminue en rien ce que nous devons à cette dernière. Car le mode conceptuel et le mode « dynamiste » d'envisager ce sujet peuvent très bien remplir chacun leur rôle.

Conflit mobile « canalisé », voilà une formule bien vide, bien mécanique d'aspect, je le sais. Mais laissons là pour l'instant ce cadre, ce misérable cadre où nous avons l'air d'enfermer la tragédie, d'emprisonner ce quelque chose de « vital » qui le fera sans doute craquer de toute part ! Revenons à notre idée de continuité. Voyons, puisque la tragédie n'est qu'un conflit, conflit que nous préciserons plus loin, en quoi cette idée de *courant* peut nous être avantageuse.

On ne va pas bien loin dans une étude de ce genre sans se heurter « à la loi causale ». Seulement cette loi est très diversement interprétée : il y a la cause mécanique, la cause efficiente, la cause finale, qui, en tant que définitions, restent parfois isolées, mais aussi s'empruntent parfois quelque chose réciproquement. Autour de ces causes ou systèmes de causes se livre une bataille furieuse. Mais n'entrons pas dans le débat. Etudions si nous le pouvons, les divers résultats, ou mieux, faisons ressortir ce qu'ils pourraient avoir de commun, et puisqu'il s'agit ici de cause et de mouvement, appliquons à l'un et à l'autre l'idée de courant. Peut-être trouverons-nous au bout de l'enquête assez de raisons, assez de preuves pour affirmer que la cause, cette fois, coïncide avec son effet, qu'elle l'accompagne,

qu'elle lui est simultanée, et enfin qu'elle est de nature subjective et dynamique. S'il en est ainsi (nous nous gardons bien de l'affirmer encore) la conception aristotélicienne, où l'élément *cause* se heurte en quelque sorte à l'élément *effet*, idée encore vivace aujourd'hui, s'il en est ainsi disons-nous, cette conception d'Aristote appliquée par exemple aux « événements » de la tragédie tombe d'elle-même. Alors, plus d'éléments isolés, plus de parties qui s'ajustent comme les divers segments d'une canne à pêche. Rien que la cause qui projette ou dépose son effet en avançant, et court avec lui vers le but.

Autre idée fondamentale. On ne va pas bien loin non plus dans l'analyse dramatique sans se trouver en face d'une nouvelle difficulté, la formidable question de l'unité. *Unité d'action* ! Que de débats, que de confusions ! Est-ce l'unité de sujet, l'unité d'impression, l'unité d'intérêt ? Est-ce un mélange de celles-ci, ou, « concept » pur, l'une d'entre elles ? Est-ce une parcelle du « tout » qui se trouve dans chacune des « parties » comme le rouge dans un tableau de Ziem ou le gris-flou dans un Corot ? Est-ce quelque chose d'immanent à tout un ensemble ? Une Idée, une Vérité, une Essence, que sais-je encore ? Mettons en parallèle ici encore cette conception d'unité et l'idée de continuité. Peut-être y découvrirons-nous une unité toute autre : unité vitale — celle-là, liaison intime de la vie, lien intime aussi du drame et qui en forme vraiment l'essence. Alors plus d'unités « statiques » ?... Si : celles que nous discernons quand, le cinquième acte terminé, le rideau tombé, nous

sommes chez nous à « penser » la pièce, à en élaborer la critique. A ce moment-là la tragédie revêt une forme bien conceptuelle ; elle est morte et forcément nous n'y voyons plus que des unités statiques. Mais là, sur la scène, quand elle est devant nous *se faisant*, elle est conflit mobile, elle est « devenir », elle est « vie » ; et dans son sein coule ce qui la fait vivre, ce qui la fait *une*... l'unité de direction de la conscience.

Cette idée de « courant », de « stream » peut avoir une troisième application non moins avantageuse, nous l'espérons, pour notre recherche. Tout à l'heure j'employais le mot « dynamique ». Ce n'était pas en vue d'un rapport quelconque avec la doctrine d'Aristote. Ce mot froid, qui donne presque l'impression de l'acier, suggère aussi l'image d'un parallélogramme de forces, c'est-à-dire de plusieurs forces de directions différentes et d'une composite, d'une résultante. Certes, on ne saurait présenter, au moyen d'un graphique, toute la profondeur complexe du drame. Pourtant c'est bien là l'image, image sans doute symbolique, que nous nous faisons de la tragédie. La tragédie n'est peut-être pas autre chose qu'une résultante, résultante d'un ensemble de forces dont une ou plusieurs ou toutes sont vitales. Les forces et les directions données, la résultante tragique est aussi nécessaire, aussi déterminée que celle du parallélogramme. Ici encore cette résultante, si on la pense *continue*, comme le conflit dont elle est le côté senti et visible, est aussi mobile que lui. Elle n'est autre chose en effet qu'un « mobile » qui court, tantôt montant

ou astreint à monter, tantôt descendant ou forcé à descendre, rejeté enfin hors du cadre et arraché à notre vue.

Ce mobile, sorte « d'efficax universalis », nous représentera, d'ailleurs (car il est partout à l'œuvre), tout ce que nous voudrons : trajectoire terrestre du conflit des forces centripètes et centrifuges, trajectoire biologique d'oppositions vitales et matérielles, trajectoire, si l'on veut, de la vie d'un peuple — lutte mortelle entre forces nationales et « barbares » ; trajectoire enfin, toujours caractéristique d'une existence *se faisant*, que ce soit celle d'un monde ou celle d'un atome, celle d'une race ou celle d'un homme...

Mais d'une façon qui touche de plus près à notre sujet, ce mobile nous représentera aussi la course douloureuse d'un OEdipe vers la ruine, la course fiévreuse d'une Phèdre vers le suicide, la course chancelante d'un Hamlet vers la mort... Toujours est-il qu'il pourra nous figurer ce qu'il y a d'essentiel dans le drame... D'une part volonté, désir, tendance voulant passer outre « la loi » ; d'autre part nécessité, tout ce qui n'est pas désir, leur résistant ou les rejetant dans le courant d'où ils sont sortis ; ces deux antagonismes toujours aux prises mais toujours invisibles, sans cesse *fondus* dans leur point mobile de contact qui s'appelle résultante ; la marche à travers le champ de notre vision de cette même résultante, la course en avant de ce même mobile, course déterminée, course inévitable, douloureuse, course qui *se court* et qui n'est pas *courue*... voilà semble-t-il ce qui est vraiment drame !

On voit combien nous espérons rendre féconde cette « idée » ou plutôt ce sentiment de mouvement. *Sentiment* du mouvement, oui, c'est bien cela, car il ne faut pas nous tromper sur la portée de ce mot. Le *Mouvement* est tellement fluide, tellement mercuriel que lorsque nous croyons enfin le tenir il nous glisse entre les doigts. Voulons-nous le saisir, il a disparu ; voulons-nous en former un concept, il s'est évanoui ; et si nous insistons, ce n'est plus le mouvement. MM. James, Bergson, Baldwin, Fonsegrive, Abel Rey et d'autres sont explicites sur ce point. Il est sentiment, intuition, vertige, ce quelque chose que nous éprouvons parfois à l'Opéra lorsque les yeux fermés nous nous sentons emportés par le flot montant d'un crescendo. Néanmoins il est suffisamment saisissable pour nous faire comprendre qu'il existe dans la vie et partant dans la tragédie, plus que la « ligne brisée » des événements, plus que les marches d'un escalier : il y a « écoulement incessant » courant qui passe, qui va toujours, vitalité qui s'avance et s'en va vers un but.

Je sens bien toute la difficulté de ma tâche. Les pièges sont multiples : nouvel idiome, nouveau point de vue, nouveau vocabulaire et c'est pourquoi j'aurai grand besoin qu'on m'accorde l'indulgence.

En effet, si le sujet est trompeur le vocabulaire l'est aussi, et, à vrai dire, le vocabulaire « dynamiste » qu'il soit français, anglais ou allemand n'existe pas. Peut-être le son anglais « ing » (going) a-t-il quelque chose de mobile, mais là encore, c'est parce que, étant de

langue anglaise. je le sens. Non, nous ne pouvons pas échapper à ce morcellement. Je me verrai en effet forcé, par les nécessités de l'exposition, de fixer dans un graphique des « étapes », d'établir des « arrêts ». Ce ne serait que par imagination ou par sentiment que nous pourrions espérer passer outre ces signaux d'arrêt, brûler ces étapes.

Pourtant nous ne désespérons pas, à l'aide de cette notion de continuité, de mieux saisir, tout au moins pour nous-mêmes, ce que nous croyons être l'essence même du drame.

Je tiens à remercier, très sincèrement, ceux qui m'ont aidé dans ce travail : les Professeurs C.M. Gayley et C. W. Wells de l'Université de Californie dont le mot « Allez en France » est toujours dans ma mémoire ; M. Baldensperger, professeur de littérature comparée à la Sorbonne qui a accueilli favorablement mon idée et m'a dirigé pendant toutes mes recherches ; M. Girard, professeur de grec à la Sorbonne, dont la critique du drame sophoclien m'a été d'un grand profit ; M. Koszul, professeur suppléant de littérature anglaise à la Sorbonne qui m'a proféré d'utiles conseils sur les deux derniers chapitres de la thèse, C. Cestre, de l'Université de Bordeaux, qui a bien voulu lire mon manuscrit... puis une « personne » toute abstraite qui, à mesure qu'on prend contact avec elle force davantage l'admiration et dont la connaissance (combien insuffisante encore) m'a été d'un grand profit et d'un grand secours... je veux dire la pensée française.

CHAPITRE I

CONCEPTIONS STATIQUES DU DRAME

RÉSUMÉ : *Le but de la thèse et, plus particulièrement, de ce chapitre. — Sens de l'expression, l'« Unité d'Action » dans la Poétique. — La conception aristotélécienne du drame est d'ordre « statique ».*

La thèse que nous essaierons d'établir dans cette étude peut se ramener à deux propositions principales. Le drame, croyons nous, se présente sous deux aspects nettement contradictoires. L'un de ces aspects peut s'appeler « statique », l'autre « dynamique ». Chacun d'eux exclut l'autre, chacun traduit d'une manière absolument différente un seul et même phénomène. Mais le premier nous condamne à ne jamais pouvoir saisir ce qui est fondamental dans le drame. Seul le second peut donner des résultats approximatifs. Dans l'étude actuelle, nous nous opposerons donc à cette

première conception ; nous essaierons de montrer que, seul, le point de vue dynamique peut faire découvrir l'essentiel du drame, et que les conclusions d'ordre statique sont inacceptables.

Afin d'approfondir et de mieux apprécier les notions statique et dynamique, nous nous proposons, dans ce premier chapitre, de rassembler en quelque sorte les fils conducteurs de la question et de nous faire une idée aussi précise que possible de la conception aristotélicienne du drame.

Pour ce faire, nous tâcherons de préciser le sens ou plutôt les multiples sens qu'on a donnés à l'expression « unité d'action ».

Pourquoi cette enquête ? Quel est le rapport entre l'unité d'action et l'essence du drame ?

C'est d'abord que la question d'unité est précisément celle qu'Aristote a principalement envisagée pour nous expliquer le fond de la tragédie. C'est ensuite, parce que, suivant bon nombre de critiques (1), elle est vitale

(1) Voici comment s'opère la « sélection », base de l'unification et pourquoi, d'après M. James (*Précis de Psychologie* 1910, tr. Baudin Bertier) c'est une question fondamentale : « Dans tout le reste du courant conscientiel, les sentiments et les rapports sont tout... De l'ensemble de mouvements extérieurs, chaque organe extrait à notre intention, certains seulement... De toutes les sensations qui ont ainsi obtenu droit d'entrée, l'attention extrait... celles qui sont les signes d'objets doués de beauté ou d'utilité... Ce monde d'objets est notre expérience, déterminée par nos habitudes d'attention et de sélection... Tout raisonnement dépend d'une aptitude de l'esprit à choisir parmi les parties de la totalité morcelée artificiellement celle qui doit conduire à la conclusion voulue. En esthétique, la loi est plus évidente encore... L'artiste choisit tous ses détails, rejetant les tons, les couleurs et les formes qui ne s'harmonisent pas avec l'intention maîtresse de l'œuvre. Cette unité, cette harmonie, cette convergence des caractères, comme dit Taine, est pure affaire d'élimination (220-224).

dans tout problème d'art et que nous voulons profiter des antécédents utiles à ce sujet. C'est enfin qu'une recherche de ce côté nous aidera à préciser, dans la suite de cette étude, le sens que nous devons donner nous même à ce même terme : « l'unité d'action », à préciser, par conséquent, la thèse dynamiste.

Il est entendu que nous restons en dehors du débat, quand il s'agit de l'établissement et de l'interprétation du texte, car ce sera un débat souvent contradictoire, où il faudrait, pour avoir voix au chapitre, une certaine compétence de « spécialiste ». Le centre de ce débat sera Aristote, puisque c'est de lui que partent presque toutes les définitions et que c'est encore la sienne qui paraît renfermer un certain fond de vérité.

Mais, dire que l'explication d'Aristote, au sujet de l'unité, découvre un aspect de la vérité, c'est supposer à son texte une interprétation généralement admise, et c'est là justement la difficulté : préciser sa pensée, trouver le sens exact des mots, des virgules même. Qu'entend Aristote, par exemple, par les expressions : *συστασις τῶν πραγμάτων* (1) par τὸ ὅλον par κατὰ τὸ εἶδος ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιννομένων ; et d'autres encore se rapportant à l'unité ? Il est évident qu'il faut ici surtout de la précision. C'est en effet de l'interprétation aussi exacte que possible de ces termes que dépendra, en grande partie,

(1) Texte de VAHLEN Johannes : *Aristotelis de Arte Poetica Liber*. Berlini MDCCCLXXIV, très généralement accepté. BUTCHER dit : « great debt to Valhen ». BYWATER accepte aussi le manuscrit parisien (Ac. Parisianus 1741), sur lequel est basé le texte de Vahlen, et rejette la version arabique ; « Nearly all our data for existing texts are derived from : « A° P°. »

la définition aristotélicienne de l'unité d'action.

Mais, d'autre part, il ne faut pas non plus les isoler de leur « milieu », je veux dire de la phrase, du chapitre, voire même du système philosophique auxquels ils se rattachent. C'est pour cela que dans ce chapitre, premièrement nous préciserons les différents termes en question, deuxièmement nous examinerons leur sens par rapport au système général d'Aristote.

En ce qui concerne le premier point, nous croyons, pour plus de sûreté, devoir juxtaposer une série de traductions françaises, anglaises, allemandes. C'est, en effet, une méthode de littérature comparée fort utile (1). Si nous regardons un objet de divers côtés à la fois, et qui nous trouvions toujours, dans cet objet quelque chose d'identique, nous augmentons par là nos chances d'affirmer qu'il est ce qu'il paraît. Cette méthode nous permettra aussi de dégager ce qu'il y a de contradictoire dans les divers textes (2).

Examinons donc ces textes... Cherchons, d'abord, s'il existe réellement une pensée commune aux diverses traductions du passage grec, ou bien, des écarts évidents d'interprétation ; cherchons surtout si le passage traduit comporte un sens plus ou moins *statique* ou *dynamique*, suivant l'interprète.

(1) Dans son « Goethe en France », M. BALDENSBERGER fait de cette méthode quelque chose de très fécond. C'est souvent une juxtaposition lumineuse de deux points de vue diamétralement opposés.

(2) Si les commentateurs choisis ne sont pas parmi les meilleurs, ils sont du moins représentatifs ; d'ailleurs, je les appuie, dans la suite d'une vingtaine d'autres.

	VAHLEN	(1) HERMANN (2) RITTER	EGGER
VII FN	... ὁ δὲ ἀπλῶς διηγήσαντας εἰπεῖν. ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐξεῖς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἡλικιὸς ὅρος, ἐστὶ τοῦ μεγέθους.	(1) Atque ut brevi definitione comprehendamus, quo temporis spatii factis vel verisimiliter, vel <i>necessario succedentibus</i> res adversae in secundas, vel secundae in adversas mutari solent, ea idonea est magnitudinis descriptio. (2) Sed ut simpliciter definiendo dicamus, quo spatio temporis, secundum probabilitatem vel <i>necessitatem</i> rebus succedentibus, accidit in felicitatem... etc.	Pour la définir simplement la bonne dimension est celle qui comprendra tous les <i>événements</i> naturels ou <i>nécessaires</i> qui font passer les personnages du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur.
VIII	... ὧν οὐδὲν θατέρον γινόμενον ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πράξιν...	(1) Quorum neutrum si alterum factum esset, fieri <i>necessarium</i> aut verisimile erat: sed de una... (2) Quorum neutrum si alterum factum esset, <i>necessarium</i> erat vel probabile fieri alterum, sed circa unam actionem...	... Événements qui ne se tenaient l'un à l'autre par <i>nécessité</i> ou par vraisemblance.
VIII	... καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀραιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον.	Partesque factorum ita <i>conjunctas</i> esse, ut translata... etc. (A peu près identique).	Une seule action, une, complète et dont les parties doivent être <i>disposées</i> de telle sorte qu'on n'en puisse déranger ou enlever une sans altérer l'ensemble.
IX	... οὐ τὸ τὰ γινόμενα λέγειν... ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον (ποιητοῦ ἔργον ἐστὶ).	(1) (Même sens que Ritter). (2)...non quae facta sunt dicere, id poetae officium esse, sed quae fieri possint, ea quae quomodo fieri aut probabile sit aut <i>necessarium</i>.	... Que l'œuvre du poète n'est pas de dire ce qui est arrivé, mais ce qui <i>aurait pu arriver</i>, ce qui était possible comme possible ou comme <i>nécessaire</i>.

SUSEMHL	GOMPERZ	(1) BUTCHER (2) BYWATER
... Und im Allgemeinen : diejenige Ausdehnung, welche dazu erforderlich ist, dass innerhalb eines Verlaufs von solchen Begebenheiten welche in wahrscheinlicher oder nothwendiger <i>Abfolge stehen</i>, ein Wechsel aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück (von... zu? sich vollziehen kann...	... ein Umfang innerhalb dessen sich durch einen nach den Normen der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit erfolgender <i>Ablauf von Vorgängen</i>, ein Umschlag von Glück...	(1) Magnitude... within such limits, that the <i>sequence</i> of events, according to the law of probability or necessity will admit of a change from bad fortune to good or... (2) A length which allows of the hero passing by a series of necessary stages from misfortune to happiness.... etc.
... nicht so beschaffen, dass das Geschehen des einen mit Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit das des andern nach sich zöge.	... Begebnisse von denen das eine sich ereignen konnte ohne dass das andere darum mit Nothwendigkeit <i>erfolgen</i> müsste...	(1) De même « law of necessity ». (2) But the two incidents had no necessary connexion with one another...
... und es müssen die Theile der Fabel sich so aus den Begebnissen <i>zusammenstellen</i> dass wenn irgend einer dieser Theile... etc.	... Und desgleichen sollen ihre Theile derart <i>zusammenhängen</i>, dass durch Wegnahme oder Verrückung irgend eines Theiles das Ganze...	(1) The <i>structural union</i> of the parts being such that if any one of them is displaced or removed... (2) Il met l'accent sur « <i>sequence</i> ».
... sondern vielmehr darzustellen wie etwas geschehen kann und was möglich ist nach den <i>Gesetzen</i> der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit.	... das Geschehene zu berichten, sondern solcherlei was gegeben Falls nach <i>innerer</i> (sic) Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit geschehen würde. (Warum hat Gomperz « gegeben falls » gebraucht, wo doch der Dativ » gegebenen Falls » angewendet werden müsste?)	(1) To relate what may happen, what is possible according to the law of probability or necessity. (2) One action, a complete whole with its several incidents so closely connected that the transposal..., etc.

	VAHLEN	(1) HERMANN (2) RITTER	EGGER
IX	... Λέγω δ' ἐπεισοδιῶδη μῦθον, ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὐτ' εἰκός οὐτ' ἀνάγκη εἶναι.	(1) Dico autem fabulam multa episodica habentem, cuius partes nec probabiliter nec necessario sese consequuntur... (2) Dico autem episodiam fabulam in qua episodica neque verisimiliter neque necessario sese subsequuntur.	J'appelle épisodique la fable où les épisodes n'ont entre eux aucun rapport vraisemblable ni nécessaire...
IX Pas de prop. principale	... ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα... καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν εὐρίαν, ἐν' ἄλλῃ... λῆλα...	(1) (Apocryphe d'après Hermann). Mais admis par les autres en partie (v. note).	... Non seulement une action complète mais encore la pitié et la terreur et celles-ci se produisant surtout quand les événements naissent l'un de l'autre.
X ou XI	Ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μῦθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκός γίνεσθαι ταῦτα. διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τότε διὰ τότε ἢ μετὰ τότε.	(1) ea vero ex ipsa fabulae compositione oriri debent, ita ut ex ante factis contingant sive necessario, sive, quia haec fieri probabile sit. Multum enim interest, utrum haec per illa, an post illa fiant. (2) haec vero ex ipsa compositione fabulae evenire debent, ut ex anteactis sive necessario sive verisimiliter fieri videantur... etc. (Ressemble beaucoup à Hermann.)	... Et cela doit provenir de la constitution même du drame et comme effet nécessaire ou vraisemblable de ce qui précède : car autre chose est ce qui précède un effet, autre chose ce qui le produit
XI	... καὶ τοῦτο δέ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκός ἢ ἀναγκαῖον...	(1) cf. La manière de rendre VII (fin) et IX. (2) ... D'autre part cf. « terribilia et miseranda... nasci... possunt etiam ex ipsa compositione factorum... (XIV).	La péripétie est une révolution des événements... et une révolution vraisemblable ou nécessaire.

SUSEMIHL	GOMPERZ	(1) BUTCHER (2) BYWATER
Ich nenne nämlich eine episodenhafte Fabel eine solche in welcher die Abfolge der einzelnen Acte (sic) (so nach der Überlieferung der Sinn verlangt aber... « die Abfolge der Begebenheiten » weder nach der Wahrscheinlichkeit noch nach der Nothwendigkeit geregelt ist.	Episodenhafte nenne ich eine Fabel, deren einzelne Abschnitte aufeinander folgen, ohne einem Gebote (sic) der inneren Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit zu entsprechen.	(1) Of all plots episodic are the worst i. e. episodes without probable or necessary sequence. (2) I call a plot episodic when there is neither probability nor necessity in the sequence of its episodes.
Diese ferper treten dann am meisten ein, wenn sie unerwartet vor sich <i>„gehen...“</i> und zwar noch wieder in höherem Grade wie sie dabei (doch) durch einander begründet sind...	Von dieser Art sind aber Ereignisse zu allermeist dann wenn sie überraschend wirken: auch dies ist ein Grund warum das nach einander Erfolgende durch einander erfolgen soll... etc.	(1) Such an effect is best produced when the events come on us by surprise and the effect is heightened when at the same time they follow one from another. (2) Such incidents have the greatest effect on the mind when they occur unexpectedly and at the same time in consequence of one another...
... Beide aber müssen (auch) aus der inneren Verknüpfung (nicht passend: « aus der Composition ») der Fabel selbst hervorgehen, dergestalt dass die vorangegangenen Begebenheiten ihr Eintreten mit Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit nach sich ziehen. Denn es ist ein grosser Unterschied ob eine Begebenheit aus einer... etc.	... Dies alles muss sich aber aus dem Bau der Fabel selbst ergeben so dass die späteren aus den vorhergehenden Ereignissen mit Nothwendigkeit oder doch innerer Wahrscheinlichkeit gemäss hervorgehen.	(1) Butcher's sense is about the same: rule of probability, etc... (2) These (Peri. and Rec. should each arise out of the structure of the Plot itself so as to be a consequence necessary or probable of the antecedents.
Même idée. Verknüpfung ch. XIV.	Innerer Wahrscheinlichkeit...	(1) A reversal of fortune is... a change by which a train of action produces the opposite of the effect intended and that according to our rule of probability or necessity. (2) (Comme Butcher) .. and that too in the way we are saying in the probable or necessary sequence or events.

La simple inspection de ces passages nous permet d'affirmer, en tous, l'existence de quelque chose de commun, de former, pour ainsi dire, une opinion « résultante ». Aristote a voulu mettre en relief une pensée toujours précise.

Qu'on ne nous accuse pas de « citer l'Écriture » en vue de nos propres fins. Nous n'avons point faussé le sens du texte afin d'appuyer nos propositions ; nous aurions pu, dans ces trois chapitres seulement, citer encore d'autres exemples faisant toujours ressortir cette même idée (1) ; cette idée, vraiment maîtresse, c'est l'enchaînement des événements dramatiques selon la vraisemblance ou la nécessité : κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαιῶν (2).

Cette idée, nous la retrouvons partout dans la Poétique. Récapitulons : « Cette connexion des parties de la fable est la chose la plus importante (3) ... La fable est la fin de la tragédie... Mieux vaut une pièce inférieure dans toutes ses autres parties, mais pourvue d'une bonne action... Il est donc vrai que la fable est le principe et comme l'âme de la tragédie ».

Puis, non content d'affirmer l'importance de l'action et de son enchaînement, non content de répéter quinze fois κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαιῶν Aristote reprend cette idée sous une multitude de formes différentes dans

(1) « σύστασις τῶν πραγμάτων » ; « συνίστασθαι τὰ πράγματα » ; « Δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους... » « δι' ἄλληλα, » « μετ' ἄλληλα » etc, plus de vingt fois.

(2) Quinze fois ; la pensée est souvent renforcée :

(3) VI, VII, VIII, IX, X, etc... De la Poétique.

tout le cours de la Poétique. La fin doit suivre nécessairement le milieu (1). Le « général » est ce qui aura été dit ou fait selon la vraisemblance ou la nécessité... Les mauvais poètes sont ceux qui rompent la suite (τὸ ἐφεξῆς) des faits... Danus meurt par suite des faits accomplis (2)... La pitié et la terreur doivent provenir, non de la mise en scène, mais de l'action même (3)... Dans le caractère comme dans la fable, il faut chercher le nécessaire ou le vraisemblable (4)... Il ne faut rien, dans la fable, qui blesse la raison... Il faut observer les convenances conformément aux sentiments qui se suivent nécessairement (5)... De toutes ces reconnaissances, la meilleure est celle qui résulte des faits mêmes, quand l'effet tragique est produit par des causes naturelles. (Œdipe) (6)... Il est vraisemblable que bien des choses arrivent même contre la vraisemblance (7)... On doit dire, non pas tout ce qui arrive à une seule personne... quelque rapports que ces événements aient entre eux... En effet, les hommes pensent, lorsqu'un fait arrive avant ou après un autre, si le second arrive, que le premier arrive ou est arrivé ; et c'est là qu'est l'erreur si le premier fait est faux et si l'autre qui, le

(1)... ὁ αὐτὸ μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι. ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν (VII).

(2). ἐκ τῶν πεπραγμένων... La pensée de Lessing est identique à celle d'Aristote : mourir nécessairement, et non par l'intermédiaire d'un deus ex machina. (Mourir par suite du cinquième acte !! dit Lessing).

(3). Ὡς αὐτῆς τῆς συστάσεως... (XIV).

(4). Ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον... etc. (XV).

(5). (XV). τὰ πρὸς τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθοῦσας αἰσθήσεις...

(6)... ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων ..

(7) εἰκός, γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός.

premier supposé doit nécessairement être ou avoir été, est vrai (1)... Il faut aussi que la fable se compose de parties fondues en raison (Egger)... Si l'on compose la fable de plusieurs actions, il n'y a pas d'unité (2).

Certes, nous ne saurions tout citer, mais cela suffira peut-être pour nous permettre de tirer la même conclusion que tout à l'heure et, cette fois-ci, de la tirer non des commentateurs, mais d'Aristote lui-même ; les faits doivent se suivre nécessairement, en cela consiste l'unité de l'action et l'excellence de la pièce.

Mais cette interprétation que vous soulignez, dira-t-on, tout le monde l'accorde. Pourquoi se donner la peine de démontrer ce qui est déjà admis ? C'est que, précisément, tout le monde n'est pas d'accord sur ce point (3). M. Ch. Bénard (*Esthétique d'Aristote*, Paris

(1). Ce passage est très discuté... Je donne la traduction d'Egger : C'est un cas de faux raisonnement et qui implique le bon : « Un homme est venu qui me ressemble. Or, personne ne me ressemble, sinon Oreste, donc c'est Oreste. (*Electre* d'Eschyle, cité au Chapitre XVI).

(2) XXIV, XXVI. Le sens technique de εἰς et ἀνάγκαιον se précise en An. post. 2. 27. 70^a 4 ; Rhet. 12. 1357a 34 ; Metaph. A. 5, 1015a 34.

(3) Nous verrons plus loin qu'Aristote envisage deux sortes d'unités ou, si l'on préfère, qu'il note deux aspects très différents de la même unité : 1° il parle du « tout » (τὸ ὅλον) sorte d'organisme ou système clos ; 2°, il parle, comme ci-dessus, d'une succession nécessaire d'événements, d'une « chaîne »... Cette distinction, qu'il importe d'éclaircir plus loin, présente quelque analogie avec les explications données des lois de coexistence. « Ainsi, pour Cuvier, ces lois sont des conditions d'existence, des lois de finalité, et les types organiques sont conçus par lui conformément à l'idée d'Aristote comme un système de moyens concourant à une fin totale, la vie. Pour Geoffroy Saint-Hilaire, les lois de coexistence sont l'expression de l'immutabilité des types et le type lui-même est conçu par lui conformément à l'idée de Platon comme un ensemble de rapports géométriques et mécaniques. L'un envisage l'Être vivant au point de vue dynamique... l'autre au point de vue statique. (Rabier, *Logique*, 214.)

1897, p. 85) nous dit : L'unité d'action est la seule qui n'est pas contestée... C'est l'unité organique... Une telle unité, à la fois une et multiple, se compose de parties toutes reliées entre elles et à *un centre commun* »... Et plus loin : rattachée au *centre* par un lien réel, « *vinculum substantiale* »... « Pour lui, déclare Lessing, (dramaturgie 187, tr. Suckau), pour Aristote, l'action est une *combinaison* (sic) d'événements, l'action est le tout, les événements sont une partie du tout »... Et cependant Lessing avait bien vu « la relation causale » dans la Poétique... Hegel (Système des beaux-arts, tr. Ch. Bénéard, Paris 1860) part de l'union de l'*ordo rerum extensarum* et de l'*ordo rerum idealium*. C'est l'idée dans sa forme. Il voit dans l'unité une unité surtout organique. « La poésie représente un sujet sous cette forme organique et vivante en vertu de laquelle les parties, tout en se *combinant* intimement, conservent l'apparence de leur *indépendance*. » (p. 258). « L'unité dramatique peut être plus ou moins étroite, plus ou moins relâchée... d'un *tissu* plus ou moins serré. » (p. 97 de la partie poésie). Cependant Hegel aussi voit la relation causale... « Si donc, dit B. Saint-Hilaire, (Poétique d'Aristote, Paris, 1858), « si dans les autres arts imitatifs, l'unité de l'imitation résulte de *l'unité de sujet*, il faut de même, dans la tragédie, que la fable qui imite l'action, n'imité qu'une seule action. C'est la règle si sage de *l'unité d'action*. » (1) (En note, p. 47, préface).

(1) On pourrait allonger la liste : M. Robert, « la Poétique de Racine » considère l'action comme le « cadre nécessaire » ou l'occasion.

Nous nous voyons donc astreints à poursuivre notre enquête sur le sens qu'Aristote a voulu donner à l'expression « unité d'action ». Mieux que les critiques, les commentateurs d'Aristote pourront-ils nous donner une réponse ?

Nous avons déjà opposé Aristote à Aristote, je veux dire appuyé certains passages du texte par d'autres plus nombreux et aussi significatifs provenant de divers chapitres de la Poétique. Nous y avons toujours trouvé la même pensée, se rapportant à l'enchaînement nécessaire des faits. Cependant, si nous comparons les différentes interprétations de ces mêmes passages, nous voyons surgir des écarts curieux. On remarquera, entre autres, comme une évolution de l'idée causale. Pour Hermann (1802), Ritter (1839), et même Egger (1874) la « causalité » n'est pas tout à fait la même chose que pour Susemihl (1874), Gompertz (1897), Butcher (1895), Bywater (1909) (1).

de développer les personnages (p. 3). « Racine emploie le moins de matière possible... Il observe l'unité d'action ». M. A. B. Walkley (Modern English and French drama, 1903) dit : We often get our unity in a logical development of a single idea »... puis... « emotion not logic is the stuff of the drama »... puis... « the essential law of the theatre is thought through emotion »... « plot is moribond » etc. (p. 44-73) F. Spielhagen au contraire croit à la « logique ». (Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik, 1898) « Aber in einem Stück, wo es ordentlich zugeht darf nur der getroffen werden, der getroffen werden soll und muss weil die Logik der Dinge oder der Charakter... es so verlangt (p. 261) ». On remarque partout une tendance à séparer les éléments, action, caractère, émotion, une tendance à confondre les unités statique et dynamique.

(1) Les commentateurs ne vivent pas précisément en bonne intelligence. Tucker (Aris. Poet. London 1899) traite Butcher de « auctor locupletissimus » et Bywater de « bavard » : quod vero ait Bywater, Aristotelem ipsum nonnunquam in scribendo deliquisse, verum id quidem esse arbitror. » W. Christ (Aristotelis poet. note chap. VI) blame Trywitt (abundare verbis), d'avoir mal rendu κατὰ τὸ εἶδος ἢ τὸ ἀνάγκη : et Trywitt critique Twining..., etc.

Nous aurons alors besoin d'un supplément de précision. Ueberweg (1) traduit (1451^a.36 suite, IX) *nenne ich* (que fait-il de ἐπεισοδιωδῆς ?) die Fabel, deren einzelne Theile (epizoden) auf einander ohne wahrscheinliche oder nothwendige Verknüpfung folgen »... St-Hilaire (2) (Ch. IX. par 2) : il y a une grande différence... à ce que telle chose vienne par suite, ou seulement à la suite de telle autre chose » ; et la note importante : « les événements peuvent avoir entre eux le rapport de cause à effet. Goulstone (3) (1696). « *Fabulam episodicam dico, in qua episodica... alia post alia esse seque consequi, neque verisimili, neque necesse est... ita ut nexum habeant nullum* »...puis... « *magis, cum alia ex aliis facta fuerint ut ex suis causis* » (Chap. IX p. 27, les mots soulignés en italique).

Buhle (4) « Denn von diesen Begebenheiten *hing* keine mit der andern nothwendig oder wahrscheinlich *zusammen* » ; et Moriz Schmidt : « Denn es ist ein bedeutender Unterschied ob etwas *woraus* oder *worauf* folgt... Ereignisse welche in wahrscheinlicher oder nothwendiger Abfolge stehen »... [Aris. C. X Ueber die Dicht. Iena, 1875].

(1) Ueberweg (Arist über die Dichtkunst, Berlin 1869). Ueberweg écrit en note. (Inhalts-Verzeichniss b 1) « Die Vollständigkeit und Grösse der Fabel, ihre Einheitlichkeit und der *Causale Nexus* ihrer Theile... (C. 7, 1450).

(2) B. Saint-Hilaire, (Poet. d'Arist., Paris 1858). Il est curieux qu'après avoir rendu « rapports de cause à effet », quatre fois, il fasse coïncider l'unité d'action et l'unité de sujet.

(3) De poet. lib, 1694 (Cantabrigiae). Pour l'unité du « tout » Goulstone voit une relation géométrique :... partes... disponuntur ordine...

(4) Buhle : Aris. über die Kunst der Poesie, Berlin 1793. « Haec verba (μετὰ ταῦτα) Buhlio vibentur abundare » note W. Christ, mais cela ne change rien au sens (VII*).

Remontons jusqu'à Twining (1789) (1) « Now that purpose is best answered by such events as are not only unexpected, but unexpected consequences of each other ». Twining rend presque toujours : « necessary connexion » (p. 35); « incidents that follow from each other. » (p. 85). Ce qui est plus intéressant, c'est la note : « Aristotle did not mean to say that a biographical poem... has no unity, *no relation of cause and effect* ». Même Castelvetro (2) (1576), rend une idée de dépendance nécessaire. « ...Ma due (attioni, ch. VIII) le quali alcuna volta non paiono havere tutta quella *dipendenza* l'una dell'altra secondo necessita o verisimilitudine, che potrebbero havere, (p. 174) ...et plus loin, en note... « che alcune si possano raccogliere insieme & per mezzo della *dipendenza*, che ha l'una dell'altra secondo necessita o verisimilitudine, etc. » Seulement, Castelvetro, comme beaucoup de ses successeurs, confond l'unité d'action et l'unité de sujet : « La favola adunque, comme dice Aristotle, è la *constitutione* delle cose, cio è, come io interpreto, l'inventione delle cose o il soggetto » (p. 144).

(1) Twining : (Aristotle's treatise on poetry. London. 1789) remarque curieusement : the Ariosto is of the too-many-parts kind... His expedient was to intertwist the several actions ...which (according to Spenser : lectures on chivalry) « has given his poem the continuity of basket-work or... the sort of unity produced by shaking oil and vinegar together... Puis : Twining cite Hume (association of ideas) « that the unity of action which is to be found in biography or history differs from that of epic poetry not in kind but in degree... and that the fable requires a « stricter or closer unity » ...etc'est tout ce que veut dire Aristote ! (page 115, n° 37).

(2) Lopez de Vega avait une opinion analogue à celle de Castelvetro, Il suffit de s'attacher à l'unité d'action et d'éviter l'épisode, en sorte qu'il n'y ait rien d'étranger et qui nous tire du sujet principal. (Cité par Egger Aris. poet. 1878).

Ce résumé nous permet donc de dire que les commentateurs, malgré certaines imprécisions quant aux genres d'unités, constatent, dans les passages se rapportant à l'action, une « *relation causale* » entre les événements, relation nettement indiquée par Aristote. Tous ou presque tous, à des degrés différents, il est vrai, sont d'accord sur ce point. C'est donc que cette idée de causalité doit exister réellement dans le texte et dans la pensée d'Aristote.

Mais, constater dans la poétique cette relation causale, est vraiment peu de chose. Qu'est-ce au juste que ce rapport de cause à effet entre les événements ? Le texte nous permet-il de pousser plus loin ? Pourrons-nous préciser davantage ? Les commentateurs peuvent-ils nous éclairer sur ce point... ? C'est ce que nous allons examiner.

Vahlen, admirable, suivant l'avis de tous, quant à la grammaire et à la syntaxe, commente peu (1). Hermann (2) dont le texte compte plus d'un siècle, est plus explicite... Sunt ergo in quaque actione eae tantum necessariae partes, quae ipsis illis rebus, quarum dimicatio est, continentur (3) puis plus loin... (4) ...Nam ipsius quidem

(1) Je n'ai trouvé que cette petite note (7. 1451, a. q.) ἐξεῖναι γιννομένων h. e. in dem successiven Verlaufe der geschehens...

(2) Hermann émet toute une théorie sur le conflit dans le drame. Nous y reviendrons.

(3) Hermann a déjà dit « atque omnis actio posita est in contentione virium inter se pugnantium (p. 247) ». Haec intellexit non plane explicuit Aristoteles quum actionem debere unam et integram et perfectam esse dixit... (de argumento tragicae et epicae poeseos XVIII). Ebbien, non ! Hermann va loin dans sa déduction (c. f. XIX de unitate actionis gener atim et XXI de unitate actionis tragicae et epicae).

(4) Ex hac diversitate, alia nascitur dramaticae et epicae poeseos differentia. Etsi enim in utroque genere actio debet una esse et perfecta alia tamen ratione una erit, si eam intuemur ut in poesi dramatica, alia, si eam cogitamus, ut in epica poesi. Nam ipsius..., etc.

actionis eadem ubique est notio. Constat ea e partibus quibus dam, quae necessitate quadam *ita inter se junctae nexaeque sunt*, ut inde totum quiddam efficiatur. Sed ad mentem nostram et perceptionem multum interest utrum eam *intuendo* an *cogitando* cognoscamus...

Ce qui nous intéresse ici, c'est que Hermann discerne un rapport entre l'unité et le conflit, et qu'ensuite il distingue deux sortes d'unités, mais sans aller plus loin.

Ritter précise davantage le rapport causal... « *tragodia imitari timenda et miseranda ita debet, ut in « his » causae effectusque successio agnoscatur...* Unitas autem turbatur ac tollitur multitudine partium *justo vinculo* carentium ; sed illud vinculum subest actionis cuiusdam partibus, si unum ejus actionis momentum ex altero consequitur... (c. 9). » et, sous la note λέγω δ' ἐπειροδιώδη... εἶναι (p. 155) « *ubi singulae actionis partes nullo causae effectusque nexu continentur (1), ibi actionis momenta non ex sese prodire sed juxta se posita videntur* ».

Ces « momenta » enchainés qui se produisent sont à noter. D'ailleurs Ritter fait entre l'action continue et l'action « une » (2), une distinction importante qui a été trop négligée ; malgré cela son point de vue est statique, (cf. p. 17-21).

Susemihl attaque violemment la traduction « Com-

(1) Note importante de Ritter : διασπρέζειν ἀναγκάζονται τὸ ἐρεξῆς : τὸ ἐρεξῆς, est *justa causae effectusque successio*, quae si tollitur, unitas... etc.

(2) λέγω δὲ ἀπλὴν μὲν πράξιν, ἣς γινομένης, ὡς περ ὀρίσται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς, ἄνευ περιπετειᾶς ἢ ἀναγωνισμού μετάδοσις γίνεται (Ch. X).

position » des faits (συστασις παραγχετων) préférant « Zusammenfügung ». Il est incontestable que « composition » suggère plutôt une idée statique de construction qu'une idée dynamique de mouvement (1). Dans une note, il explique ainsi le passage d'Aristote se rapportant au « bon poète . . . » Jeder Dichter . . . muss auch in der überlieferten seine erfinderische Thätigkeit in der strengen « Motivierung » der Begebenheiten durch einander nach Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit ausüben ».

Voilà donc chez Susemihl une addition d'ordre subjectif : die Motivierung. Que cela fut ou non dans le texte grec, c'est une autre question, mais, en tous cas, le côté « dynamique » de l'enchaînement est relevé et noté. (2 et 3).

Bulcher sera plus explicite encore. Il constate d'abord que ἀρχή est un processus intérieur, une

(1) « Il s'agit de savoir si le « Zusammenfügung » traduit mieux le mot grec. Or, beaucoup de commentateurs avec Susemihl repoussent « composition, combinaison, construction ». Je ne sais si l'on a remarqué qu'Aristote ne se sert ni de κόσμος, (κόσμος ὅτης ψευς), ni de σύνθεσις (... τὴν σύνθεσιν τῶν μέτρων) dans les passages qui nous intéressent.

(2) Susemihl (Inhalt XXVIII C. C.) Il ne faut pas nous tromper sur le sens qu'il donne au mot « Zusammenfügung : s'il suggère le mouvement, c'est du mouvement « sectionné », le mouvement par étapes ; en d'autres termes son point de vue au fond est statique (c. f. tableaux p. 19-21). « Anordnung der Begebnisse . . . » (d) 98. D'ailleurs Susemihl ne fait que constater une relation causale, rien de plus.

(3) c. f. Ueberweg (Aris. über die Dichtkunst 1869 Anmerkungen). La fable est l'imitation de ce qui produit la peur et la pitié. Ce but ne sera pas atteint sans une causalité « morcellée » . . . causale Momente die aus anderen . . . C'est un point de vue statique . . . Der Künstler schafft die Einheit des Kunstwerkes indem er innerlich Zusammengehöriges zusammenfasst und alle dafür in Betracht kommenden causalien Momente in den Kreis seiner Darstellung mit aufnimmt ».

énergie psychique, travaillant du dedans au dehors (cf. Eth. I. Nic. 8. 1078. b) « Ensuite il déclare que le devenir, antithèse de la conception platonicienne d'Etre, est la pensée fondamentale d'Aristote (Poet. IX. 3. XXV 17. ; Eth. Nic. VI. 4, 1140 a 10). Puis, non seulement les événements sont enchainés dans une suite nécessaire ou probable, mais les caractères aussi se développent d'après la même loi. Les événements établis selon cette loi sont « motivés ». Ils se passent précisément comme s'ils étaient arrivés, comme si les données avaient été vraies... Le poète manipule des faits permanents, éternels, mais « raisonnables ». Il faut dépasser la nature; mais non la contredire. La logique intérieure de la poésie est d'une importance capitale (1).

Avec Susemihl et d'autres, Butcher trouve dans la poétique deux sortes d'unité : une pluralité de parties qui tombent sous une idée commune, (*τὸ ὅλον*), une unité qui évolue (*unfolds*) et se développe selon la loi de sa nature... Seulement cette dernière se comprend d'une certaine manière, car « l'idée d'un organisme évidemment sous-entend toutes les règles aristotéliennes d'unité » (2).

Chaque chose, chaque événement, est donc en rapport organique avec ce qui précède... L'unité dans Aristote est le principe de limite sans lequel un objet se

(1) Les *ἄλογα* (improbable pour la raison) deviennent *εὐλογα* ; les *ἀδύνατα* (impossible en fait) deviennent *πιθανά* et de là nous avons *δυνατά κατὰ τὸ εἶδος ἢ τὸ ἀναγκασίον* (Butcher).

(2) Platon avait la même idée : tout discours devait être constitué comme un organisme (Phaed. 264).

perd dans le ἄπειρον (région de l'indéterminé). Plus il existe d'unité, plus il y a d'universalité (1). Il s'agit toujours d'une unité organique ou d'un principe intérieur qui se révèle dans une forme extérieure...

Les incidents successifs sont reliés par un lien (bond) intérieur et causal... une certaine longueur permet au « tout » d'évoluer. L'action doit évoluer librement suivant « l'enchaînement » causale d'événements... Quant au commencement de la pièce, on ne suit point ad infinitum la chaîne de cause à effet... Cette chaîne ne doit pas être indéfiniment étendue de chaque côté... bref, la règle fondamentale ici (Ch. VII, VIII, IX) est celle de l'unité organique (2) (ἑνότης τῶν πραγμάτων) qui ne signifie point une liaison mécanique mais une liaison vitale des parties. (p. 320).

Mais comment réaliser cette unité organique ? D'abord, la causalité lie ensemble les pensées, les émotions, les décisions du libre arbitre... ensuite, l'action converge vers un point défini, la « structure » doit tou-

(1) Goethe et Coleridge, dit Butcher, adoptent la théorie d'Aristote : l'universel (quod semper, quod ubique) dans un cas particulier. Seulement, cela ne nous apprend rien. L'universel, comment le faire ressortir dans un cas particulier ? Quelle est précisément la relation causale qui comporte l'universalité ? Combien ils sont nombreux ceux qui déclarent : l'unité d'action n'est que la loi de cause et d'effet ; la poésie n'est que l'universel.

(2) Bien entendu, la seule unité prescrite par Aristote est l'unité d'action « qui dégénère, chez Corneille et Dacier, en un expédient faisant croire aux spectateurs que les scènes représentées se calquent sur la vie ».

jours être d'ordre organique avec connexion nécessaire et harmonieuse des parties (p. 263) (1).

Ainsi Butcher discerne bien, mais il confond aussi dans la Poétique ces deux sortes d'unité: l'unité d'un tout et l'unité organique (2).

Comme la plupart des autres commentateurs, il définit cette dernière un « enchaînement » nécessaire des événements, mais il y voit, en plus, quelque chose de vital. De même que certains d'entre eux, il la déclare « intérieure, subjective, volontaire ».

Dans ce qui précède, nous avons cherché parmi les commentateurs d'Aristote, le moyen de préciser davantage « cette » relation causale généralement constatée dans la partie du texte se rapportant à l'unité. Y'avons-nous réussi?... Dans une faible mesure peut-être. Cette relation causale prend peu à peu une forme, si j'ose dire, « dynamique » et parfois organique ou vitale. Elle se distingue souvent d'une autre forme qu'on peut nom-

(1) Les succès et les « fours » du théâtre moderne démontrent également le bien fondé du principe d'Aristote. L'unité d'action est la loi dominante du drame... Plus loin... (322-23) il dit : le drame est volonté ou émotion en action.

(2) Voir plus haut, note sur Cuvier et Geoffroy St-Hilaire dont les vues, finaliste d'un côté, « mécaniste » de l'autre, sont succinctement exposées par M. Rabier.

Bywater ne nous apprend rien de plus : Les conséquents doivent toujours être l'effet naturel ou nécessaire des antécédents, κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαιόν... « La fable poétique doit satisfaire à notre besoin de logique. Etant donné un personnage d'un certain caractère, tout le reste doit être une conséquence naturelle ou nécessaire de ces données » (p. 185)... de là, l'Universalité...

On ne peut se passer d'un seul incident... d'un seul chaînon de la chaîne... L'importance primordiale du μύθος est réaffirmée. Cf. : H. A. Jones (Strand magazine 34 p. 379) The plot equals nine-tenths of the play. Pour εἶκος et ἀναγκαιόν voir : An. post. 2.27. 70 a 4 : Rhet. I. 2. 1357a, 38 ; Metaph. Δ 5. 1015.

mer « statique ». Voilà tout. La récolte nous paraît peu fructueuse.

Mais, d'un autre côté, cet examen nous astreint à constater une confusion d'interprétation de l'unité, et d'une façon plus générale une confusion dans la conception du drame véritablement déconcertante.

Voyons ce dernier point. Mettons en parallèle ces deux séries d'expressions. D'abord celle-ci : « composition », « assemblage », « tissu » des événements ; ou bien celle-ci : « combination », « structuré » of the plot, « structural » union of the parts ; ou encore celle-ci : Gruppierung des Plaus », « Zusammensetzung der Begebenheiten » ; puis d'un autre côté cette deuxième série : l'« enchaînement », la « suite » des événements, des événements « naissant les uns des autres » ; ou bien « the stringing together », the « chaining » of the events ; ou bien encore der « Zusammenfügung », der « Verlauf », die « Verknüpfung » der Begebenheiten . . .

On voit que la différence de conception est fondamentale ; c'est celle qui existe entre des dominos qu'on juxtapose par exemple et quelque chose de continu comme une chaîne qu'on déroule. Et remarquons bien qu'il s'agit toujours ici du même terme grec, du *συναρμολογία* τῶν πραγμάτων. Alors de deux choses l'une : ou bien, ces mots comportent une idée statique (*compositum*) ou bien, ils impliquent une idée « dynamique ». Dira-t-on qu'ils peuvent exprimer les deux idées selon le contexte ? Mais non... les interprètes d'Aristote restent presque toujours fidèles au premier terme choisi et

toute la traduction s'en trouve plus ou moins influencée, même dans les parties où il s'agit vraiment d'action (1)... De là résulte un antagonisme de points de vue évident; antagonisme qu'il importe à cette thèse de souligner. C'est de là que partent toutes ou à peu près toutes les contradictions qu'on relève dans l'emploi des expressions, unité d'action, unité de sujet, unité d'impression et tant d'autres.

N'allons pas croire maintenant que l'exemple cité plus haut est un cas isolé. Non, cette incohérence se retrouve partout, elle porte sur l'idée générale qu'on se fait du drame.

Si nous disons que les parties de l'action doivent être *disposées* de telle sorte qu'on n'en puisse *déranger* une sans *disjoindre* l'ensemble, c'est que l'image d'une maison et de ses matériaux isolés nous vient à l'esprit. C'est une notion statique. Si nous disons que « Recognition and reversal of fortune should be *woven* into the *tissue* of the plot » c'est je ne sais quelle opération textile que je vois se faire.

Tous ces termes empruntés aux arts techniques, est-il bien vrai qu'on les trouve dans la poétique? Est-ce bien là l'idée du drame qu'Aristote veut nous suggérer?

(1) On dirait : l'interprétation d'Aristote est une affaire de climat, de mentalité déterminée, de vision particulière. Aristote serait par exemple, un tamiseur de choses : Das Gleichartige zu verbinden, das Ungleichartige zu scheiden, auch dort, wo der äussere Anschein, wo Herkommen und Gewöhnung jene Verbindung und diese Scheidung auf's äusserste erschweren, das versteht Aristoteles wie kaum ein Anderer. (Gomperz note op. cit. »).

Le drame serait donc une opération où les événements seraient « tissés » ou « tamisés » ou « criblés ». Le poète serait un maçon, un tailleur, un prestidigitateur qui manipulerait une masse hétérogène d'objets, d'éléments, de parties ? Ces événements seraient donc une sorte d'armée rangée « gruppiert in richtiger Ordnung » autour d'un tout-puissant « Mittelpunkt » ? Une conception semblable existe-t-elle réellement dans le texte d'Aristote ?

Résumons : Les commentateurs sont tous en désaccord quant aux points de vue et aux genres d'unité ; ils sont tous d'accord pour affirmer l'existence, entre les événements d'une liaison causale nécessaire, liaison qui est pour beaucoup *la loi de cause à effet* (sic) et c'est tout ce qu'ils veulent bien nous dire (1). Or, avec une telle série causale, nous partirons de n'importe quel point pour arriver à n'importe quel endroit, en passant par n'importe où.

(1) Aussi bien chez les commentateurs que chez les dramaturges, on aboutit là. C'est la dernière explication : l'unité n'est autre chose que la loi de cause à effet. Voilà : l'auteur s'est donné beaucoup de mal afin de vous faire comprendre l'unité. Voici : c'est la loi causale !... Cette « dernière » explication nous paraît insuffisante. Elle n'est au fond qu'une tautologie... Il serait vraiment utile qu'on nous fit mieux saisir la chose « en soi ».

« Einheit » explique Brandscheid (Aris. über die Dichtkunst 1882, note sur Ch. XI p. 71) durch ursächlichen Zusammenhang der Begebenheiten »...« Gesetze der Abfolge » dit Döring (Die Kunstlehre des Aris 1876, p. 214) ...sie muss nach dem empirischen allgemein angenommenen Causalitätsgesetze die Begebenheiten verknüpfen. Patin, Moulton, Lessing, Schleigel et d'autres encore que nous aurons l'occasion de citer, évitent d'expliquer plus à fond cette loi. Tous reconnaissent son importance et tous ou presque tous s'arrêtent là. Ce n'est pas que nous ayons nous même la prétention de résoudre le problème, mais puisqu'il est essentiel, nous avons le devoir de pousser plus loin, de faire au moins un effort en vue de la solution (cf. Ch. III, IV.).

Imaginons, à Paris si l'on veut, un carrefour de multiples chemins qui se croisent. Un voyageur se propose de partir du Midi pour atteindre le Nord. Rien ne l'empêche de quitter Béziers ou Biarritz, et en passant par ce carrefour, d'aller à Belfort, ou au contraire à Dunkerque. Dans l'un ou l'autre cas, il suivrait toujours une ligne composée de « parties » se suivant nécessairement... Ses « haltes », ses « détours », ses « raccourcis », seraient des événements liés les uns aux autres par une loi causale. Ce n'est pas tout : ce point, P, pris dans Paris peut représenter un centre d'influences réciproques entre lui et toute la périphérie, point d'où rayonnent d'innombrables chemins possibles. A ne considérer que la relation spatiale, la place de ce point, P, est par rapport à tous les autres, en dehors de lui. « Toutes les choses sont en une réciprocité universelle » (1)... Bien plus, nous n'avons pris qu'un point dans son plan horizontal. Que l'on se représente maintenant ce point comme le centre d'une sphère auquel viennent, et d'où partent non pas des cercles d'influences semblables à ceux qui proviennent d'une pierre jetée dans l'eau,

(1) C'est le troisième principe de Kant : L'objet de la pensée... C'est une synthèse des phénomènes dans l'espace et surtout dans le temps. Or, le temps a trois formes principales, permanence, succession et simultanéité... A vrai dire, Kant aurait dû ramener ces trois formes à une seule : la loi de causalité phénoménale. En effet, réciprocité de causes, c'est toujours causalité universelle ; quant à la substance matérielle et phénoménale, nous ne la concevons que comme l'ensemble des choses qui se conditionnent dans l'espace et dans le temps selon la loi de causalité... ». « Liberté et déterminisme, 183. A. Fouillée, Paris 1907 ».

mais des *sphères* d'influences, et l'on aura une notion, vague il est vrai, du rapport de simultanéité dans l'espace. Mais il y a plus : jusqu'ici ce n'est que la synthèse de la diversité spatiale dans le même temps et par rapport à un seul point. C'est la relation de simultanéité (1) entre ce point et tous les autres. Déplaçons ce point et nous établissons du même coup une nouvelle série de relations ; un déplacement continu nous donne un changement continu de rapports. Laissons couler sur lui, maintenant, le flux du temps, le courant de la durée, et nous discernons en lui une immobilité qui, vue à travers cette durée, est une mobilité où périssent et naissent sans fin un univers de relations nouvelles. Point immobile et temps qui coule ; temps arrêté et point qui court ; point fixe et simultanéité ; ce sont là trois hypothèses qui compliquent déjà la conception de la causalité... Ce n'est peut-être que si nous nous représentons les deux éléments, en marche, le point mobile se déplaçant, courant dans le flot mobile de la durée, que nous aurions une idée de la causalité changeante et universelle, mais une idée seulement, car nous n'aurions envisagé le problème qu'objectivement, qu'à un point de vue où l'*apparence* se traduit par des concepts.

Et pourtant un homme qui marche, qui va, ressemble beaucoup à ce point mobile. Du point de vue *objectif*, il est point mobile par rapport à d'autres mobilités.

(1) Voir avec Kant dans les lois du monde un organisme où les parties et le tout s'impliquent mutuellement, n'est pas suffisant si nous envisageons les choses au point de vue de W. James (Phil. de l'Expérience 1910. 1^{re} leçon). « la forme chaque et la forme tout », surtout p. 227. Phil. de l'Expérience trad. par Le Brun et Paris... Paris 1910.

A chaque instant, continuellement, il est le nouveau centre de rapports nouveaux... Et cet homme qui marche, qui va, qui cherche un but, cette mobilité combattante, subjective ou objective, peu importe, c'est là le fond de la tragédie.

Que l'on ne vienne pas nous dire alors que l'unité d'action n'est autre chose que la « loi causale ». Personne, je suppose, n'oserait affirmer qu'il « comprend » vraiment cette loi. D'abord comprendre, c'est former un concept et former un concept, c'est intellectualiser sa pensée... la diminuer. Ensuite la causalité renferme en elle le mouvement, et le mouvement brise et fait éclater tous les cadres. Mais que la causalité soit ce que l'on voudra, l'unité d'action, elle, est très certainement quelque chose de plus qu'une série linéaire de successions nécessaires qui vont partout, c'est-à-dire nulle part.

Un homme qui va, est-ce là le drame ? Oui, mais il ne va ni au hasard ni n'importe où ; sa course dramatique se poursuit entre les barrières infranchissables du moi et du non-moi. Jamais avec une série nécessaire d'événements ou une chaîne d'événements nécessités (1), jamais avec une suite de causes et d'effets nous ne ferons une tragédie. Il faut autre chose, on a trop oublié de la noter. Pourtant elle est là, dans le texte, nettement associée à la succession nécessaire d'événements, répétée, reprise de toutes façons, portée comme un flambeau tout le long de la Poétique ; et cette autre chose, c'est le but (2) la direction.

(1) ἐπεξῆς, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

(2) Poétique : VII, VIII, IX, X, XIV, XVIII, XXIV.

« On passe du bonheur au malheur », c'est déjà une direction indiquée. « La fin est en toute chose, ce qu'il y a de plus important... La fable bien enchaînée ne doit donc ni commencer ni finir au hasard... Quels sont les événements qui produisent la pitié et la terreur? Ce qui provoque la pitié et la terreur »... Ce sont là des indications de direction (1).

Mais voici qui est plus net : « Le combat naval de Salamine et la défaite des Carthaginois en Sicile ont eu lieu dans le même temps, et pourtant ces deux événements ne tendaient pas à la même fin (« πρὸς » τὸ αὐτὸ τέλος) » « Dans la succession des temps, deux faits coïncident quelquefois, sans avoir pour cela une seule et même fin. (2 et 3).

Or, pour établir une direction possible en avant, il nous faut deux points, l'un dans le présent, l'autre dans le passé. Mais pour établir une direction éventuelle *déterminée*, il nous en faut un de plus. Ce troisième point,

(1) Poët. VII VIII IX XI... et encore ce passage : « Voilà ce qu'il faut observer, et, en outre, les convenances (choses, ταῦτα) résultant des sentiments que toute poésie doit exciter (τὰ πρὸς τὰς ἐκ ἀνάγκης ἀκολουθοῦσας αἰσθήσεις .. Ch. VX fin'.

(2) Certes, il n'est pas de notre ressort d'appeler l'attention sur le peu de valeur dynamique, si j'ose dire, qu'on a donné à certains termes souvent répétés dans le texte : « μετάβασις », « μεταβολή » « μεταπίπτειν », « συνεκινουσαί », etc ; *du malheur au bonheur*, est-ce que cela rend vraiment le ἐν...εις du grec, le latin, *e, ex., ad.* (acc), l'anglais *out of.. into.*; quelque chose de « du dehors.. au dedans », ou de « depuis... jusque » seraient-ils plus près ?

(3) Poët. XXIII. Ne serait-ce pas ici les deux cas cités plus haut : « même temps et deux faits (simultanéité) » et « succession des temps », deux faits (ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ..) ?

c'est le but. Et Aristote l'a bien vu : il fait diriger la série nécessaire d'événements vers une fin.

Ce qui provoque la pitié et la terreur, c'est bien là un jalon indicateur. Des événements qui prennent le chemin de la « pitié-terreur » prennent décidément une direction. Chemin ensoleillé qui mène à la joie, chemin sombre qui va à la terreur, ce sont là sûrement deux chemins opposés.

Ainsi Aristote a pris soin d'orienter, de « canaliser » si j'ose dire, la succession nécessaire des faits ; car il ne faut pas oublier que chez lui la pitié augmentée de la terreur représente une émotion tragique bien déterminée (1). Du carrefour d'où peuvent partir de nombreuses « voies émotionnelles », la tragédie n'en suit qu'une. Dans la tragédie idéale, il ne s'agit ni de chagrin ni de griefs, ni d'honneur ni de pitié seulement, ni seulement de terreur, mais bien de la passion particulière au drame, de la terreur augmentée de la pitié, de l'émotion tragique elle-même et pas d'autre. Et c'est là « une canalisation » des eaux vives du sentiment, c'est

(1) Depuis Lessing, Hegel (p. 155 *oc. cit.*) Schiller (essai sur l'art tragique) ce point de vue semble accepté. Butcher ajoute une précision de plus : « pity and fear are *not*, despite many commentators two sides of the same feeling. (Lessing etc.) Pity is *πρὸς τὸν ἀναξίον*; fear : *πρὸς τὸν ὅμοιον* ... « We can see now that the essential « tragic effect » depends on maintaining the intimate alliance between pity and fear... allowing that fear may be predominate in one and pity in another tragedy. Aristotle would go farther and say that an inferior tragedy may excite only *one* of the two emotions. (Op. cit. 237-49... cf : Ueberweg Anmerkungen. Not. 29...) »

là un « aiguillage » sur la voie déterminée de la tendance.

Ainsi la causalité dans la Poétique n'est pas du tout la chose vague qu'on a voulu nous faire supposer. Il ne s'agit là que d'une sorte d'émotion, d'une direction et d'une série causale particulières... Une série d'événement se suivant dans un rapport de cause à effet et se dirigeant vers un but, voilà comment on pourrait concevoir l'idée aristotélicienne de l'unité d'action.

Nous avons pu constater plus haut que beaucoup de commentateurs semblent confondre deux genres d'unités. Pour les uns, les événements dramatiques se construisent en quelque sorte comme une maison. Le « tout » est la chose principale, la connexion, le mouvement formatif, sont secondaires. Pour les autres se dessine déjà une idée moins statique où la conception « *chaîne* et *chainons* » domine. Mais, dans un cas comme dans l'autre, la délimitation entre les deux genres d'unités n'est jamais nette. Une telle confusion existe-t-elle vraiment dans le texte d'Aristote ?

Inconséquences dans l'emploi des termes (*ἀπλούς, μίθους*), inconséquences de pensée (le personnage dramatique *ἥρως* ou bien *βέλτιον* ; une fin malheureuse ou le contraire) ; erreurs de mémoire (citations, Iliade, Odyssée) ; plan, logique dans l'ensemble mais souvent sous forme d'une série de *notes* (1), voilà quelques-uns des crimes dont

(1) Döring, Teichmüller, Raumer, Wallace Butcher, surtout Bywater et Walkley.

on accuse Aristote. Dirait-on, d'une manière analogue, qu'il existe dans le texte une confusion réelle au sujet des genres d'unité ? Nous croyons, quant à nous, devoir déduire de l'examen qui précède que cette confusion, si elle existe, a été augmentée plutôt qu'amoindrie par les commentateurs. Dans la Poétique, le « tout » (Ch. VI) est nettement envisagé..., puis les événements sont conçus en série linéaire, en « chaîne » si l'on veut, et il est question surtout de succession nécessaire.

Jusqu'à quel point cette idée de suite, de « chaîne » a été *dynamique*, nous n'avons pas qualité pour le dire. On constate, en tous cas, depuis Castelvetro, une précision de plus en plus marquée, du sens « actif » ou « dynamique » de certaines expressions.

Mais d'un autre côté, il est incontestable qu'Aristote n'a pas donné à ce « dynamisme » apparent qu'on trouve dans le texte la même portée qu'a donnée W. James au « dynamisme » de la vie spirituelle. Ce sont deux points de vue tout-à-fait opposés. Dans la Poétique, il n'est parlé que de « parties » de « tous » d'« éléments » : tout y est morcelé, sectionné ; ce sont des concepts. D'un bout à l'autre du texte, c'est un point de vue réellement statique, une analyse qui isole, du sein du drame, des parties pour les regarder bien en face et qui, par cela même, laisse échapper ce qui est essentiel dans le drame. Si Aristote parle de l'enchaînement, il en voit surtout les *chaînon*s. S'il parle d'événements se suivant nécessairement il voit chacun comme une « entité » qui se heurte à la voisine. Cela fait penser à une expérience de phy-

sique... à ces billes d'ivoire suspendues en ligne droite et qui s'entrechoquent sans entrer l'une dans l'autre, sans rien de vital.

Que ce point de vue « statique » soit utile, *nécessaire* même, car toutes nos connaissances sont des « formes », des « unités », nous ne disons pas le contraire. C'est précisément la *forme statique* que prendra la tragédie — comme toutes choses — lorsqu'il s'agit de la faire rentrer dans le cadre de l'esprit. Terminée, arrêtée, elle apparaîtra comme un « tout », comme un *concept* en lequel se retrouveront facilement d'autres « concepts », ou *événements*, et ainsi de suite. Et de cette manière, tout devient « *un tout...* » même le « principe vital » que renferme un organisme. L'animal (cité au chapitre VI) vu de ce biais, c'est-à-dire quand il ne bouge plus, est un tout statique et l'on peut opérer sur lui, en faire l'anatomie. Chacune de ses parties apparaîtra alors comme une partie du tout : commencement, milieu, fin ; tête, corps, queue. Et il en est bien ainsi. Cela nous aide à « comprendre ». Mais il y a animal et animal : celui qu'Aristote a observé .. au repos (1) et celui qui court librement ; et, s'il faut trouver un exemple, ce dernier nous paraît mieux adapté que le premier à figurer le

(1) N'en dirait-on pas autant de beaucoup de nos définitions de dictionnaire. Un train, est-ce une locomotive plus les wagons pour transporter choses et autres ? C'est peut-être tout cela mais en *marche*. Un paquebot, est-ce ce qu'on voit au port ? Son mouvement, son aller sur mer, qu'en a-t-on fait ? Faut-il donc définir uniquement par la fonction ? Non, mais lorsqu'il y a du mouvement dans l'essence d'une chose il s'agit de le faire ressortir et sentir autant que possible.

drame, car un animal, dans son essence, n'est qu'une mâchoire sur quatre pattes, un appétit qui court et une tragédie aussi peut se trouver n'être qu'un *désir* qui cherche à se satisfaire sans « devoir » le faire.

Cette idée d'un organisme renfermant un principe vital apparaît comme la pensée centrale de la Poétique. Elle se retrouve souvent d'ailleurs dans les œuvres d'Aristote... La fable est comme l'âme de la tragédie. L'action doit être un tout entier et complet comme l'est un animal. Un animal très petit ou très grand ne saura être beau. Dans les règnes végétal et animal, la force directrice c'est l'âme. (De Anim. II. 4. 415 b.). Les étincelles sont en puissance dans le caillou ; ἄθροα et διάνοια sont des « causes » des actions (P. VI. b. 17).

Mais puisque nous cherchons le sens à donner à la relation causale dans la Poétique, il s'agit de savoir comment Aristote entendait ce principe vital, cette force et plus généralement le mouvement, car il y a rapport étroit entre les deux.

De prime abord, tout le système d'Aristote, paraît « dynamique ». Il refuse aux idées de Platon leur indépendance; il faut faire place au réel. Comment expliquer la réalité autrement que par le sentir, autrement que par ce qu'elle nous donne sous la forme du sentiment ? Le sensible vient à nous, nous *désirons*, nous tendons vers lui. Ainsi le désir est mouvement.

Aristote reconnaît dans le motif qui guide la volonté ou plutôt le volontaire (τὸ ἐκδοῦν), une cause finale. (Eth. Eudem II, 10) mais c'est une cause se rapportant

à une intelligence qui attirerait les choses vers elle, ou vers qui iraient les choses. Les causes efficientes ne sont que les causes finales prises en sens inverse. (1) La causalité d'Aristote paraît basée sur le mouvement pur ; tout, l'univers entier est mouvement et toutes les choses *tendent* à la perfection absolue.

Seulement ce « dynamisme », comme le « sensible » n'admet pas du tout la notion de « courant ». Il s'intellectualise. Il prend la forme de tendance finaliste modelée par une intelligence ; la cause, si mobile qu'elle paraisse, n'est parfois qu'une liaison articulée et mécanique de phénomènes, elle n'a rien de la mobilité pure. Si elle ne trouve pas son origine dans un Dieu immobile, elle fait des sauts et bonds, se pose enfin quelque part. Le devenir « arraché à l'Etre de Platon se cramponne à l'Immobile ». Le bonheur est dans l'acte ; le plaisir est la conscience d'une harmonie, et cette harmonie est la copie d'un monde constitué par des sphères concentriques tournant sur elles-mêmes. « Mais précisément, comme dit M. Bergson, la mobilité d'après Aristote n'est possible que si elle est adossée à une éternité d'immutabilité ».

Écoutons un instant M. Bergson, nous comprendrons mieux comment le mouvement, en parlant de l'immuable et vu à travers la philosophie des idées, devient concept ou série de concepts, série d'étapes, et comment la Poétique d'Aristote s'explique précisément par ce point de vue cinématographique :

(1) Fouillée, Liberté et Déterminisme, p. 341. Résumé imp. Eidmann Hist. I. Phil. vol. I pp 173. Cf. E. Wallace Outlines of the Phil of Arist. 1880. Schopenhauer. Libre Arbitre tr. Reinach 1909 p. 4 et 200 sqq.

« Plutôt que de donner tort à l'attitude que prennent, devant le cours des choses, la pensée et le langage, ils (les Grecs) aimèrent mieux donner tort au cours des choses... Elles (les grandes lignes de la phil. ant.) dessinent la vision qu'une intelligence systématique se donnera de l'universel devenir quand elle le répandra à travers des vues prises de loin en loin sur son écoulement (p. 341) (1).

Elle (la phil. ant.) s'installe donc dans l'Immuable, elle ne se donnera que des idées... (M. Bergson a pris soin, comme partout en ce livre, de définir les termes : *εἶδος* a un triple sens : qualité, forme, dessin de l'acte supposé accompli) ...il y a plus dans l'Immuable que dans le mouvement et l'on passe, par voie de diminution ou d'atténuation de l'immutabilité au devenir... C'est donc du négatif ou tout au plus du zéro qu'il faudra ajouter aux Idées pour obtenir le changement. En cela consiste le « non-être » platonicien, la « matière » aristotélicienne (p. 342).

La philosophie des Idées a « une certaine conception » de la durée... A qui s'installe dans le devenir, la durée apparaît comme la vie même des choses... Au contraire, si l'on traite le devenir par la méthode cinématographique, les Formes (concepts) ne sont que les éléments constitutifs du changement... Au lieu de se placer le long du devenir, elle part de la Forme et y voit l'essence même des choses... ainsi l'espace et le

(1) M. Bergson. *L'évolution créatrice* 1911. La philosophie d'Aristote « c'est une philosophie de concepts » dit aussi M. Rey. *Les Phil. mod.* p. 15 1908. L'école anglo-américaine pragmatiste suit généralement cette voie.

temps (pour elle, la Phil. des Idées) (1) n'ont pas plus de positivité que le mouvement lui-même... passé, présent, avenir se rétractent en un moment unique qui est l'éternité... Cela revient à dire que le physique est du logique gâté... Et ne pouvant pas priver les Idées d'une existence indépendante, « Aristote les pressa les unes dans les autres, les ramassa en boule et plaça au-dessus du monde physique une forme qui se trouva être ainsi la Forme des Formes, l'Idée des Idées, ou enfin, pour employer son expression, la Pensée de la Pensée. Tel est le Dieu d'Aristote... »

Voilà assurément un système bien clos où il n'y a que des concepts et, si je ne me trompe pas trop, c'est ce point de vue qui se retrouve dans la conception aristotélicienne de la tragédie. D'une part un tout complet et entier dont les « parties » sont étroitement liées, d'autre part, un tout soi-disant continue (2); un organisme renfermant un « principe vital » mais un principe vital intellectualisé, du mouvement, mais du mouvement articulé qui se déroule par étapes, voilà, ce semble, la conception fondamentale. Ainsi, la série des événements, tout en étant fortement enchaînés, n'en est

(1) Si l'on tenait les Formes pour de simples vues prises par l'esprit sur la continuité du devenir, elles seraient relatives à l'esprit qui se les représente, elles n'auraient pas d'existence en soi... Il faut donc « par hypothèse » que les idées existent par elles-mêmes... Platon la formula, et c'est en vain qu'Aristote essaya de s'y soustraire (347)... Ainsi s'explique l'origine de la Phil. des Idées.

(2) M. Bergson. « L'évolution créatrice 1911 », « la philosophie d'Aristote, c'est une philosophie de concepts ».

pas moins un défilé, une procession d'entités ; ainsi la série de causes et d'effets procède à la façon du ballon que des joueurs de Rugby se passent de main en main ; ainsi les personnages y sont conçus d'une façon statique, comme un agrégat de qualités superposées, et par cela même, ils perdent précisément tout ce qu'ils ont de vraiment essentiel, la tendance en marche, le désir, la volonté courant à son but.

N'oublions jamais pourtant, malgré bon nombre de commentateurs et de critiques, ce que nous devons à cette conception de l'unité d'action. En effet, si Aristote conçoit l'unité « continue » comme une répétition du « même » qui se trouve dans toutes les parties, ce « même » est sûrement la « succession » nécessaire (καὶ τὸ εἰκὸς ἡ το ἀνταρχαιον ἐφεξῆς γινόμενων). Chaque *partie* renferme en elle cette nécessité. Bien plus : chaque *partie* renferme en elle *la direction, le but*. Et plus encore, chaque *partie* baigne dans la même émotion tragique. Voilà, certes, une conception dont il faut tenir compte.

En effet, si cette conception ne traduit que l'apparence statique, si elle n'observe que les *traces* du mouvement et ne s'occupe que du passé, il est vrai, du moins, qu'à ces points de vue elle est claire et nette et c'est peut-être parce qu'elle s'en tient exclusivement aux dépôts de mouvement qu'elle en extrait une heureuse formule ; par malheur, la forme rigide où elle se maintient la condamne aussi à tout morceller, à ne jamais voir la durée qu'à travers la forme, à ne jamais rien saisir enfin de ce monde infiniment subtil qu'est l'universel devenir des choses.

CHAPITRE II

INTERPRÉTATION DYNAMIQUE DU CONFLIT DANS SOPHOCLE ET DANS EURIPIDE

Le Conflit est le fond de ces deux théâtres. Ce conflit est essentiellement devenir. C'est surtout le devenir du conflit qui est dramatique et qui produit l'intérêt. Le conflit dans Sophocle, est du type « simple ». Le conflit dans Euripide est du type mouvementé. Le premier fait mieux ressortir l'Universel. L'Universalité est la marque du conflit Sophocléen. Quel que soit le genre du conflit, simple ou agité, que l'Universalité en soit, ou non, la marque, c'est le devenir de ce conflit qui est vraiment l'âme de la tragédie.

Un ouvrier travaille sur la façade d'un très haut bâtiment en plein centre de New-York. Il est debout sur une planche, infime passerelle aérienne suspendue à deux cordes, passées sur des poulies. Au quinzième étage où il est, il semble très petit. En bas, dans la rue, des curieux regardent, non sans frissonner un peu. L'ouvrier visse ses boulons sans se soucier du malaise de la foule. Il est du métier. Il s'achemine tranquille-

ment de gauche à droite, la chanson aux lèvres. Un vent léger imprime à la planche un doux mouvement de pendule.

Soudain un cri. Quelqu'un a remarqué un bout de corde qui vient de sauter de sa poulie ; l'extrémité rompue se détache sous le ciel. La corde placée d'une façon un peu défectueuse s'est usée au rebord de la fenêtre par où l'ouvrier accède à la planche. Lui ne voit rien, la cassure est au-dessus de sa tête. En quelques secondes il sera sous la poulie, son poids fera dérouler les cordes, il tombera dans le vide.

Dans la foule, un silence lourd ; puis une immense clameur monte, monte jusqu'à lui. Il se retourne, regarde en bas, puis, avec un « Ne vous inquiétez donc pas », reprend son travail. Il s'avance toujours vers la poulie dangereuse.

Nul escalier dans ce squelette d'acier, nulle aide au monde qui puisse arriver à temps jusqu'à lui. Faisant lui-même le geste qui le tuera, il s'avance toujours, il est l'artisan de son malheur. Alors la rumeur s'enfle, grossit, éclate en un grand cri de pitié et de peur. Cette fois, il est prévenu, il s'arrête, devine un danger, essaie la planche. Tout paraît solide. Il se croit en sûreté ; mais il ne sait pas encore qu'il a mal placé la corde. Il est sûr de lui, il *sait* ce qu'il fait et où il va... il persiste dans son chemin. Mais les appels qu'il n'écoute pas, montent toujours plus pressants, plus angoissés. Arrête-toi !... Maintenant, il sait qu'il y a danger, il le sent, mais il veut savoir où est ce danger. Il se rappro-

che de la fenêtre, car c'est là le salut, c'est là aussi le destin.

Soudain la planche cède... Oh ! pas beaucoup... L'ouvrier hésite, regarde de nouveau... rien. Alors il se rassure. Il ne saurait y avoir de danger, il est presque à portée de la fenêtre. Il fait encore un pas, la planche s'affaisse davantage. Il tremble maintenant... et pourtant, pourtant la délivrance est là, à deux pas, il le sait, il persiste. Encore un pas. Puis tout d'un coup, au moment où il va toucher le but, il voit son malheur, la poulie, la corde cassée. Il comprend tout, tout...

Dans la rue, la foule regarde. Elle n'ose plus crier, plus détacher les yeux de cette tache noire sur le ciel, de cette tache qui s'avance toujours.

Elle la suit pas à pas. Elle la devance malgré elle, mesure et mesure encore la distance à franchir. Toute son âme est là, dans ce peu de ciel qui sépare l'homme de sa chute. Elle voit ce filet de bleu s'amincir sans cesse... La mort semble tirer à elle, aspirer cet homme qui chantait tout-à-l'heure. Alors la foule se croit là-haut, elle s'identifie à ce mouvement vers l'abîme, à ce *devenir d'épouvante*. Elle veut l'arrêter... elle se ramasse, se rejette en arrière, n'ose plus respirer... Puis elle ferme les yeux...

Le devenir des choses ! Tout ce drame d'ordre physique est là, dans le devenir. En est-il autrement dans la tragédie d'OEdipe-roi ?

Je vois un homme comblé de bonheur, menacé soudain de ruine morale : il a tué son père, épousé sa mère,

Il se joue de cette accusation, déjà vérité pour moi. *Cela ne saurait être* car il se croit fils d'un homme encore vivant. Il s'avance délibérément au-devant du danger. Il sait ce qu'il fait, où il va. Il démontrera son innocence.

Arrête-toi, malheureux ! Mais il s'en soucie à peine : il s'avance toujours. Pourtant il sent le danger. L'échafaudage de son bonheur est peu solide.

Des années auparavant, il a tué un homme qui ressemblait étrangement au portrait qu'on lui fait maintenant du roi assassiné sur la grand'routé... On précise les faits. Alors il hésite... Mais non *cela ne saurait être* ; il se croit le fils d'un autre. Il le « sait ». De nouveau la charpente chancelle... Un messenger vient annoncer qu'il n'est point le fils de cet autre. Il tremble maintenant, et pourtant la délivrance est là toujours dans la même direction. Ce fils du roi qui fut tué est mort tout enfant, exposé dans la montagne. Un berger le dira. Le malheureux OEdipe persiste dans son chemin. Il n'est qu'à trois pas du but. Le berger vient ; l'enfant qu'on lui a confié n'est pas après tout mort dans la montagne, il a été livré à un autre, au berger de celui qui est sensé être son père. Cet autre berger vient corroborer ses dires. C'est fini. Le désespéré voit tout, comprend tout...

Et moi, spectateur, je vois où est la cassure. Je sais qu'il court à sa perte. Je sais aussi que l'inconscient croit hâter son salut. Je le regarde s'avancer, je le suis pas à pas, je le devance, je vois se rétrécir peu à peu l'espace entre lui et la chute. Je le vois poussé lente-

ment, puis plus vite, jusqu'au bord du gouffre. Tout mon intérêt est là dans ce mouvement qui est plus que le présent, dans cette durée qui repousse sans fin le *maintenant* et qui empiète sur *l'après*, dans ce *devenir* d'épouvante qui se précipite sans cesse, en nuage sombre, sur l'avenir.

Par ce qui précède, nous avons voulu attirer l'attention sur ce que nous croyons être l'essentiel du drame. Cet essentiel, c'est le *devenir du mouvement*, c'est-à-dire le devenir du conflit, car le mouvement dramatique ou l'action n'est autre chose que la résultante du conflit dramatique. Le mouvement est partout une résultante. Sans doute, l'exemple cité, tout en mettant en lumière cet élément essentiel, n'est qu'un simple aperçu, une appréciation gratuite sans grande valeur pour appuyer une thèse. C'est pourquoi nous devons maintenant aborder tout autrement la question, fixer le but immédiatement visé. Ce but peut se résumer ainsi :

Le conflit est le fond de la tragédie grecque. Il est mobile, il est devenir. Quel que soit le type de conflit, quel que soit le point de vue d'où on l'envisage, c'est surtout le devenir de ce conflit qui est dramatique et qui nous intéresse. (1)

Le plein sens que nous désirons donner à ces mots « devenir » et « mobile » ne saurait d'ailleurs apparaître

(1) Nous avons déjà signalé (ch. I, note) le nombre relativement restreint de critiques qui mettent franchement le conflit au fond du drame. Le nombre de ceux qui mettent l'émotion au premier plan, est de beaucoup plus considérable surtout en Angleterre et en Allemagne.

Quant au *devenir* de ce conflit, il n'existe pas, que je sache de

que dans la suite du travail. Nous faisons ici une première étape en nous réservant d'établir d'autres jalons au fur et à mesure du chemin parcouru.

Quant au *théâtre grec*, nous ne saurions, certes, tout examiner. Nous devons nécessairement nous limiter à quelques pièces types de Sophocle et d'Euripide et à une mention sommaire d'Eschyle.

Vouloir concentrer ce minimum en un petit nombre de pages, même en gardant un seul et unique point de vue, nous semble téméraire, sinon pire, et, sans une méthode de raccourci, nous n'y arriverions certainement pas. Cette méthode risque de mutiler son sujet ; elle pourrait par contre offrir des avantages. Dans ce dernier cas, nous devons rester très près du

thèse portant sur ce point de vue spécial, quoique l'idée en ait été exprimée, sans doute, plus d'une fois. Cela n'est pas étonnant ; il appartenait à MM. James et Bergson de mettre nettement en lumière l'importance du devenir dans la vie spirituelle et dans la vie elle-même.

Si le conflit n'est pas le fond du drame, il est noté souligné comme chose importante par de nombreux critiques. Saint-Marc Girardin dit : (De l'usage des passions dans le drame p. 113). « La lutte contre la mort est plus intéressante que la mort même... Autrefois un caractère dramatique était un ensemble de qualités et de défauts en lutte les uns contre les autres. Cette lutte faisait l'intérêt du personnage mis en scène (B. 167. Ch. III, de la lutte de l'homme contre la douleur physique...). « La fatalité, dit Patin, semblait former le fond de ce tableau lugubre sur le devant duquel paraissent les passions humaines libres et esclaves tout ensemble... plus tard cette lutte fut transportée dans le cœur de l'homme ». Lemer cier aussi (Cours analytique de littérature, T. I) note l'importance de la lutte chez les personnages dramatiques grecs. Nous avons déjà mentionné Hegel, Lessing, Schlegel et d'autres... Alors, si le conflit est si important pourquoi ne l'avoir pas étudié plus à fond ?

point de vue choisi, celui du *conflit-devenir*. Les rapports de ce conflit à l'unité, puis aux personnages et enfin à l'émotion tragique, viendront dans les chapitres suivants.

D'abord, toute vie se passe entre deux limites (1). Ces limites varient sans doute suivant le climat, l'espèce, l'époque, mais elles n'en sont pas moins des limites ou niveaux de meilleures ou de pires conditions possibles. Nous rapprochant maintenant du sujet, appelons ces limites *bonheur et malheur*, suivant en cela Aristote. Ces niveaux de bonheur et de malheur pourront ainsi, dans certains cas, se nommer vie et mort, victoire et défaite, plaisir et peine, désir et empêchement, bien et mal, honneur et honte, devoir et passion, moi et non-moi, oui ou non, ... ou toute autre opposition de termes, parfois d'ordre conventionnel, parfois d'ordre universel. Employons cependant, pour le drame grec, les termes aristotéliens, bonheur et malheur, et traçons deux horizontales pour les représenter. Entre ces deux limites court, à des distances toujours variables, *la résultante* du conflit ou marche de l'action.

D'un autre côté, toute vie d'homme commence et

(1) Dans son livre sur « La lutte universelle » M. Le Dantec nous dit que « vivre c'est vaincre ». Il envisage le niveau supérieur, réussite. Claude Bernard nous dit que « la vie c'est la mort ». Il envisage le niveau inférieur, les phénomènes de destruction dans l'organisme (page 19). Ai-je besoin d'appuyer ce lieu commun ? Darwin, Spencer, Lamarck, Weismann en désaccord quand au *comment* de la vie, aux causes d'évolution, de variation, à l'apport de l'hérédité et du milieu etc., reconnaissent toujours des conditions favorables ou défavorables à l'existence et par conséquent, le « bonheur » ou le « malheur ».

finir, car nous ne devons pas ici remonter et descendre tout le « courant » de la vie. Une naissance n'est qu'un nom qu'on donne à une partie du courant, soit ; mais, sous peine de ne pouvoir absolument pas s'exprimer, elle est une étape, un commencement. De même certains événements sont, par convention, des commencements (1). Cela nous permet de tracer deux verticales représentant ce commencement et cette fin. La marche dramatique part de l'une et se termine à l'autre. Nous avons ainsi un cadre dans lequel se passe l'action dramatique.

Entre les deux parallèles extrêmes, il doit y avoir un niveau moyen situé à mi-distance du bonheur et du malheur. Il représente l'ordre moyen des choses, également éloigné du *trop* et du *trop peu* (2). Traçons donc une troisième horizontale.

Elle représentera l'équilibre. Elle figure un conflit comme les deux autres, mais un conflit mitigé où le frottement et la rupture d'équilibre sont au minimum. Quand la tendance ou le caractère coïncident exactement

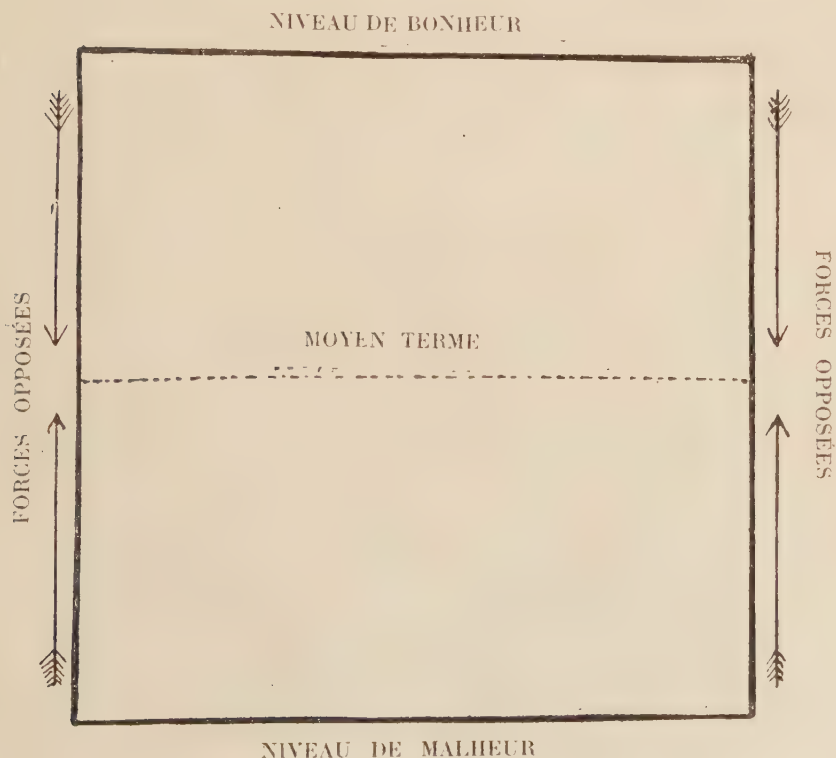
(1) D'après Teichmüller (Arist. Forsch. I. 34. 250) il ne s'agit pas dans la Poétique (VII, 4) du commencement absolu (πρωτὸν κινουον) mais d'un commencement qui suit d'autres choses *dans le temps* sans en être une conséquence nécessaire : sorte de « déclic » de la volonté (Butcher 259). Or, une chose est *nécessairement* la suite d'une autre chose quelconque.

(2) Toute époque, toute civilisation a ce que Nietzsche appelle sa « table de valeurs », en d'autres termes, elle admet une hiérarchie de valeurs : elle estime telle chose supérieure à telle autre, elle croit que telle action est préférable à telle autre. La détermination de cette table de valeurs est le fait capital de l'histoire universelle, puisque cette hiérarchie de valeurs détermine les actes conscients ou inconscients de tous les individus et motive tous les jugements que nous portons sur ces actes... (Phil. de Nietzsche par H. Lichtenberger. Al. 1898).

avec le cours ordinaire des choses, elle suit cette ligne moyenne.

D'ordinaire, chacun s'efforce d'atteindre le niveau supérieur; peu y réussissent. La tragédie suit précisément la direction inverse : elle trace la chute d'un être du bonheur au malheur.

Nous avons ainsi un cadre divisé horizontalement en deux parties égales. L'horizontale mesure le temps, la longueur de la pièce, et représente aussi un état de bonheur ou de malheur.



La verticale mesure un écart et représente une hiérarchie de valeurs relatives à la moyenne. Par conséquent, elle figure, comme le thermomètre, à des niveaux différents, un équilibre instable de forces opposées dont l'une se dirige de haut en bas, l'autre en sens inverse (1). Appelons ces forces contraires nécessité ou obstacle, et d'autre part, volonté ou tendance. L'une ou l'autre, *sans opposition*, franchirait l'écart, mais si l'on compte l'écoulement du temps, l'une ou l'autre suivrait la diagonale de la figure...

Dans le cas opposé, c'est-à-dire quand des forces sont continuellement en présence ou quand elles sont « composées », elles tracent une résultante, un *graphique* (2). Cette résultante mobile et de direction variable

(1) Disons, encore une fois, que le graphique ne représente et ne peut représenter la réalité... Représenter la tendance, la volonté, la conscience par moyen d'une ligne quelconque, c'est en éliminer la profondeur et le mouvement ainsi que leur caractère hétérogène et créateur. La conscience ressemble plutôt à un courant... D'autre part le graphique est « fait » et ne peut figurer ainsi qu'un drame *déjà joué*. Or, d'après le point de vue dynamiste, il faut envisager le drame en voie d'accomplissement. Il faut donc, afin d'apprécier et de saisir cet aspect dynamiste, suivre le mouvement même de cette ligne « se faisant ». Bref, représenter un drame graphique n'est qu'une méthode de raccourci nous permettant de fixer nos idées.

(2) Si tout d'un coup, la vie n'offrait plus de résistance, la matière l'écraserait. Si la vie n'avait pas d'obstacle devant elle... mais il est inutile d'y songer. La vie est lutte, elle est la résultante d'un *élan vital* travaillant la matière. Il n'y a en réalité, dit M. Bergson, qu'un « certain courant d'existence et le courant antagoniste », de là toute l'évolution de la vie (Evol. Créat. 201), « Toute chose est dans un milieu, si vous la laissez dans ce milieu, elle subira inévitablement un frottement et une opposition de la part de ses voisines ; ses rivales et ses ennemies la détruiront à moins qu'elle ne puisse les soudoyer en abandonnant une partie de ses prétentions (James, Phil. de l'expérience, trad. Lebrun, Paris, 1910, p. 35).

En réalité un être vivant est le résultat d'une lutte de deux

suivant la phase du conflit, représente l'action dramatique.

Voyons maintenant si, d'après ce schéma, le drame grec se présente vraiment comme conflit. Nous nous bornerons à résumer quelques pièces et à indiquer les grandes lignes seulement du conflit, sans trop nous occuper des détails.

La méthode graphique aura l'avantage, nous l'espérons, de présenter chaque pièce de manière à ce que nous puissions en saisir l'ensemble d'un seul coup d'œil, et de réduire à une page un résumé souvent très long.

facteurs... le corps de l'animal, le milieu ambiant. (Le Dantec, Lutte universelle, p. 73). Pierce, Baldwin, Höffding, Dewey sans parler de Darwin, Spencer constatent cette lutte dans la conscience comme ailleurs. « La fragmentation de la vie en individus et en espèces tient à deux séries de causes : la résistance que la vie éprouve de la part de la matière brute et la force explosive due à un équilibre instable et tendancieux que la vie porte en elle » (Ev. Crét. 107).

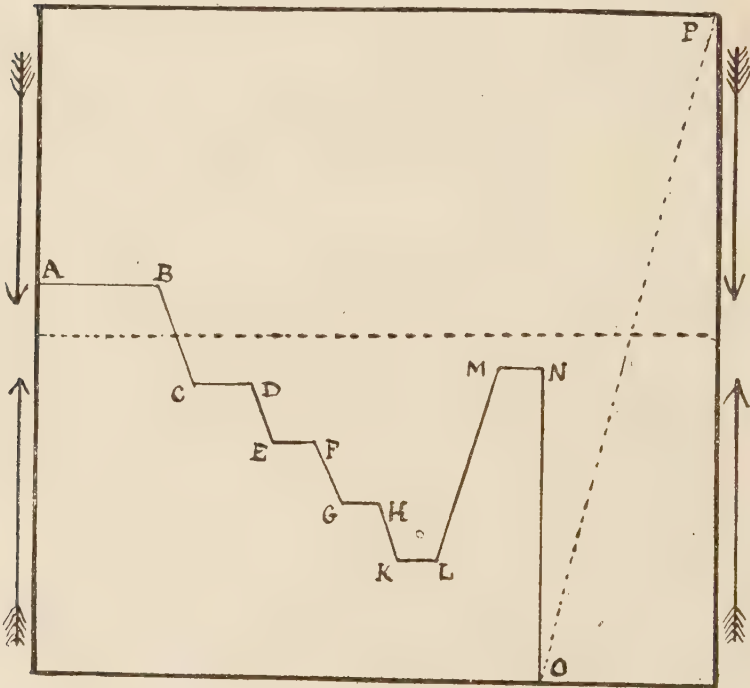
On voit que nous fondons toute notre théorie sur le conflit. Or le conflit est plus universel et plus mobile qu'on ne le pense d'ordinaire...

Etant donné un étalon, la généralité du conflit qu'on pourrait représenter par un graphique analogue, serait évidente. La vie est lutte, c'est-à-dire une résultante. Un graphique dessinerait sa marche ascendante » sa montée » (malgré l'opposition) par rapport à l'étalon, (la vie des abeilles, par exemple, qui semble figée sur place). La volonté est lutte aussi (James Psy. 589). La délibération est lutte. « Tout esprit est le théâtre d'une lutte éternelle entre la tendance à immobiliser les idées (concept logique) et la tendance à les transformer. (433). Une société est lutte aussi, c'est-à-dire la résultante d'un conflit intérieur (Novicow, la lutte entre sociétés humaines. Ch. III.) Comme la vie, « les pensée et les sentiments doivent lutter pour se maintenir » (Höffding Psy, tr. Janet p. 34). L'attention est lutte pour restreindre la diffusion extérieure et augmenter la diffusion intérieure (Ribot. Psy. de l'attention p. 67). La mort et la maladie ne sont que les résultats des lois physiques et des lois vitales (Janet, Causes finales 294). Les causes finales sont en lutte continue avec les causes efficientes (340). Les succès ou faillites de ces luttes sont toujours par rapport à un étalon, à un niveau réel ou idéal, et, par suite, pourraient être représentés graphiquement.

Voici d'abord l'*Antigone de Sophocle* :

Deux luttres { Lutte objective : Antigone *versus* Créon.
Une résultante { Lutte subjective : Patrie *versus* Loi Naturelle.

Niveau de bonheur où vont nos espoirs. — Antigone vivra-t-elle ennoblie par le devoir accompli ? L'idée morale sera-t-elle victorieuse ?



Niveau de malheur où vont nos craintes. — Antigone mourra-t-elle, le devoir accompli ? L'idée morale qu'elle représente (ensevelissement des morts) sera-t-elle vaincue ?

FORCES OPPOSÉES :

La volonté d'Antigone, force aidée par Ismène, Hémon, le chœur, Tirésias et représentant l'idée morale (ensevelissement des morts).

V. { La volonté de Créon appuyée sur le pouvoir exécutif et représentant le principe d'obéissance à l'Etat.

Explication :

- A.-B. — Exposition : Créon prononce un arrêt de mort contre quiconque ensevelira Polynice.
B. — Malgré Créon, Antigone ensevelit son frère. Son acte est découvert, elle est amenée devant Créon.
C. — Elle défend son acte, mais Créon persiste dans sa détermination.
C. — Ismène tache d'en détourner Créon. D. — Mais en vain.
E. — Hémon plaide la cause d'Antigone. F. — Sans résultat.
G. — En dépit de tout, l'arrêt s'accomplira. H. — Elle est emmenée au tombeau.
K. — Mais Tirésias menace Créon de la colère des dieux et le somme d'annuler l'arrêt.
L. — Créon cède enfin et consent à délivrer Antigone ensevelie vivante.
M. — Un messager annonce la mort d'Hémon, Eurydice, sa mère, se tue.
N. — Récit de la mort d'Antigone.
P. — Victoire morale d'Antigone et punition de Créon.

La progression de cette ligne A, B... P. cette résultante du conflit, est précisément ce que nous sentons quand nous sommes assis devant la scène. C'est cette résultante *se faisant*, c'est cette marche du *maintenant* sur *l'après* qui entraîne avec elle la majeure partie de notre intérêt.

Nous voyons Antigone conduite devant Créon. Elle a enseveli son frère, malgré la défense du roi. Sa situation devient, d'un coup, précaire. Elle devra mourir pour avoir désobéi à un arrêt de l'Etat. Qu'arrivera-t-il ? Créon lui reproche son acte. Elle s'en glorifie. Il fera exécuter l'arrêt... Elle le brave... Le conflit engagé lui devient funeste, sa situation s'aggrave. La ligne tombe. Ismène, au nom de Hémon, fiancé d'Antigone, supplie Créon en sa faveur. Qu'arrivera-t-il mainte-

nant ? Les supplications d'Ismène sont inutiles. Antigone sera ensevelie vivante. Sa situation empire. Le conflit lui devient désastreux. La ligne tombe encore. Hémon, fils de Créon, vient plaider la cause d'Antigone. C'est en vain. « Jamais tu ne l'épouseras vivante ». Elle n'est qu'à deux pas du tombeau. Elle fait ses adieux, pleure la clarté du jour, se résigne. . . Le chœur essaie d'émouvoir Créon. C'est peine perdue. « Emme-
nez là ». Son sort semble décidé. Le conflit se termine. . . Non, pas encore. Tirésias, grand-prêtre, vient sommer Créon, au nom des dieux, d'annuler l'arrêt. Qu'arrivera-t-il à présent ? Créon hésite. . . puis menacé par Tirésias et conseillé par le chœur, il cède. . . Ils vont ensevelir Polynice, délivrer Antigone. Sa situation semble s'améliorer. . . s'il n'est pas trop tard. Antigone pourrait-elle n'être pas morte ? Nos espoirs montent, mais ils s'arrêtent soudain. On annonce que Hémon s'est tué. Puis un moment de suspense. Le messager continue son récit. Hémon s'est tué en présence de son père Créon. . . Il avait découvert au tombeau le corps d'Antigone.

Ainsi, dans l'Antigone de Sophocle, il y a conflit, mais ce conflit est double. Antigone s'oppose à Créon : sa vie est en jeu. C'est le conflit extérieur. D'un autre côté, la loi divine qui accorde certains rites aux morts, s'oppose en la personne d'Antigone au droit civil représenté par Créon : c'est le conflit intérieur. Suivant le point de vue, qu'il soit extérieur ou intérieur, il n'y a au fond qu'un seul conflit. Il n'existe dans ce drame qu'une résultante qui descend lentement, inévitablement, vers

le malheur, remonte un instant vers l'espoir et retombe enfin dans son terme, la mort. Néanmoins, de cette mort même s'élève un cri de triomphe. Le résultat final du conflit est la victoire de l'idée morale : l'ensevelissement des morts.

Mais ce conflit est mobile ; nous avons dit ne pouvoir préciser le sens du mot « mobile » que peu à peu et dans la suite du travail. Nous devons d'abord avoir une idée aussi nette que possible de la « cause », du « but », du « mouvement », de la « direction », bref, de tout ce qui touche vraiment à la question d'unité. Nous serons alors mieux à même d'apprécier la mobilité dramatique. Il perçut, néanmoins, dans l'analyse qui précède, une idée à laquelle il serait difficile d'échapper. D'un point de vue subjectif, ce conflit, en apparence brisé, est en réalité pour nous, spectateurs, mobile et continu.

Mais il s'élève tout de suite des objections. Comment mobile, dira-t-on ? N'est-il pas vrai que nous percevons tous les détails, tout ce qui se passe, sans cependant en retenir, en noter autre chose que les parties saillantes ? Antigone et Créon discutent. Nous en relevons surtout la décision d'Antigone, la réponse finale de Créon. Hémon plaide la cause de sa fiancée, Nous remarquons surtout la sentence qui coupe court à nos espoirs. Tout le reste glisse sur notre esprit sans que nous en soyons vraiment *saisi*. Nous nous rendons peu compte, insistera-t-on, de ce qui existe en dehors des points saillants B. C. D. de votre ligne... Votre conflit progresse par bonds. Ces bonds nous échappent, nous ne notons que

les arrêts. C'est là où se porte tout notre intérêt. Le conflit, conclueront nos contradicteurs, n'est qu'une série de reprises, de stationnements où se concentre tout le drame.

Ces objections méritent une réponse... Evidemment, quand nous sommes en pleine mer, nous remarquons surtout le sommet des vagues ; évidemment, dans une discussion, nous relevons surtout les répliques significatives, dans une partie de cartes, nous notons surtout le geste décisif qui pose l'atout, dans mille circonstances, dans un corps à corps, nous remarquons surtout « une prise », « une chute », mais, sans ce mouvement progressif par lequel la vague monte au sommet, sans cet avant-courant du sentiment qui porte la réplique, sans ce calcul générateur qui finit par poser l'atout, sans cette souplesse mobile par laquelle le jeu des muscles traduit sans cesse une volonté qui s'avance, sans tout cela, nous n'aurions absolument rien, c'est-à-dire nous n'aurions qu'une série de vues statiques, de « tableaux vivants ».

C'est précisément « ce reste », ce qui précède, ce qui suit, ce qui accompagne les « crises », c'est cela, la fluidité même du courant qui nous emporte. S'il n'est pas pleinement « saisi » il est « senti », il est le flot même du sentir, et sans lui nous aurions jamais de conflit.

Chaque moment décisif, chaque réponse de Créon nous appelle de loin, nous attire, nous précipite à travers détails et obstacles, à travers tous ces « riens » qui

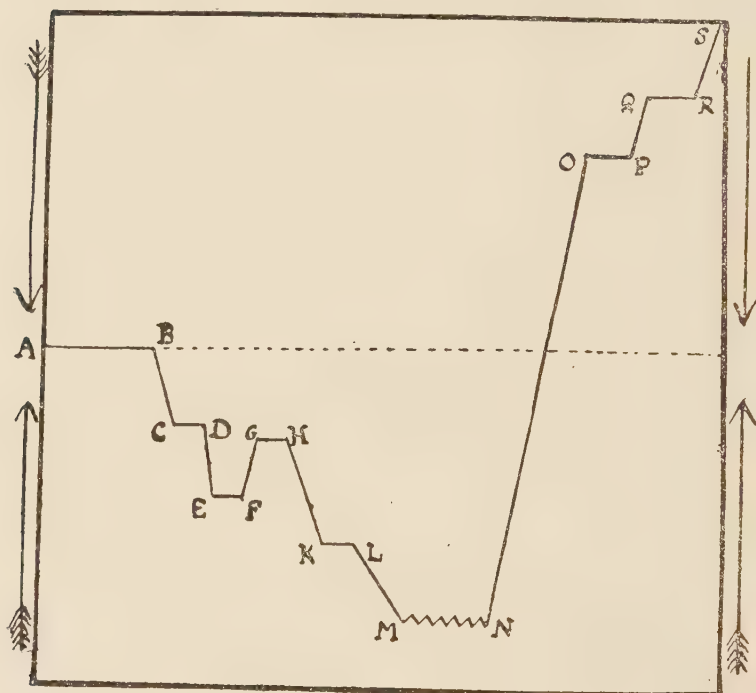
nous empêchent d'arriver plus vite au terme, et, quand nous y sommes, nous constatons qu'il n'existe *plus de drame*. Nous voulons repartir. Les soi-disants stationnements, si importants pour beaucoup, sont, à la lettre, des arrêts du drame. Le véritable drame consiste précisément en ces « riens », en ce *maintenant* qui poursuit sans cesse l'*après*. Bien plus, pour nous qui regardons, il n'y a pas de stationnements. Notre pensée plongée tout le long du drame dans un seul et même sentiment mobile, nous transporte *vers* l'arrêt. Nous ne nous y arrêtons pas, nous ralentissons, peut-être, mais nous ne faisons que lire, en passant, le nom de la station.

• •

L'*Electre* de Sophocle se présente-t-elle de façon analogue comme un conflit mobile ? C'est ce que nous allons examiner à présent en ayant soin de nous placer nettement au point de vue d'*Electre*. En effet, le spectateur, mis au courant dès la première scène, du dessein d'Oreste, sait que ce dernier n'est point mort et qu'il s'efforcera de pénétrer au Palais en inconnu. Nous nous mettons donc, par sympathie, à la place d'*Electre* pour qui l'avenir est un livre scellé.

Cette tragédie présente ainsi un autre type de conflit. Le niveau supérieur représente la réussite des desseins d'*Electre*. Le personnage principal passe du malheur au bonheur.

Niveau de bonheur où vont nos espoirs. — La Justice sera-t-elle satisfaite ? Electre réussira-t-elle à venger le meurtre de son père ?



Niveau de malheur où vont nos craintes. — Insuccès d'Electre. Le crime de Clytemnestre ou d'Egisthe restera-t-il impuni ?

FORCES OPPOSÉES :

La Justice (Electre).	} V. {	Les circonstances.
Présence d'Oreste.		I. Clytemnestre et Egisthe.
L'accord des volontés.		II. Leurs soupçons et leur puissance au Palais.

Explication :

A. B. Exposition. Electre se lamente. Elle est seule au Palais pour venger son père assassiné par Egisthe et Clytemnestre, sa mère. La reine Clytemnestre lui reproche son attitude et (B) menace de l'enfermer.

C. Un Phocéén arrive au Palais et annonce (D) la mort d'Oreste.

E. Chrystémis croit qu'Oreste est dans le pays (F). Elle aurait vu ses boucles coupées, posées sur le tombeau du roi assassiné.

G. Electre n'en croit pas, elle demande l'aide de sa sœur Chrysthémis (H) qui lui est refusée.

K. Oreste arrive déguisé ; (L) il corrobore le bruit de sa propre mort.

M. Moment de suspens. Electre ne reconnaît pas encore son frère. (N) la reconnaissance.

O. Ils pénètrent à l'intérieur du Palais. Oreste cherche à tuer la reine, (P.) La Reine est tuée.

Q. Egisthe entre seul, (R) il est tué.

Nous avons choisi la tragédie d'Electre pour la raison même qu'elle présente un type de conflit assez rare dans le théâtre de Sophocle. En effet, ce conflit, au lieu de se terminer dans le malheur, finit, au contraire par la réussite du personnage principal, Electre. Electre atteint ainsi au niveau de bonheur supérieur ; au début elle se lamente, à la fin, elle est heureuse de sa vengeance accomplie. Mais le niveau supérieur représente aussi le malheur des coupables. L'explication en est simple. Ainsi que dans le drame d'Antigone, le conflit ici est double. Il y a lutte extérieure : « La punition des coupables s'accomplira-t-elle en fait ? » Il y a aussi lutte intérieure : « La justice « antique » s'accomplira-t-elle vis-à-vis du crime impuni ? » C'est ce dernier conflit représenté en la personne d'Electre qui, dans l'esprit de Sophocle devait retenir surtout notre attention (1). Nos

(1) N'oublions pas que le drame se termine par la réussite d'Electre : le meurtre des coupables semble louable dans les circonstances.

espoirs s'abaissent ou montent suivant l'insuccès ou la réussite d'Electre, c'est-à-dire de la Justice. Dans le graphique, quels que soient les points opposés (malheur, bonheur, insuccès ou réussite), la parallèle supérieure représenterait toujours un niveau vers lequel s'élèvent nos espoirs et inversement. Dans ce drame d'Electre, nous devons, en nous plaçant au point de vue attique, souhaiter le succès de la loi du talion, bien qu'au point de vue moderne, nous puissions ne pas désirer le meurtre des coupables.

Or, nous avons essayé de montrer, dans l'analyse précédente, l'importance du conflit et surtout, du *devenir* de ce conflit. Ce *conflit-devenir* nous paraissait, dans « Antigone », comme l'essentiel du drame. Pouvons-nous raisonnablement tirer la même déduction de la tragédie d'Electre ?

Sans trop appuyer sur un point déjà étudié, résumons brièvement la pièce... Electre veut venger son père. Les circonstances s'y opposent ; elle est femme, elle est seule, son frère Oreste est absent, sa sœur Chrysthémis ne la soutient pas ; les coupables, Clytemnestre et Egisthe la soupçonnent. Elle se lamente, mais sa volonté reste ferme. La reine Clytemnestre lui reproche son attitude et menace de l'enfermer. Ses chances de réussir sont déjà moindres. Chrysthémis déclare avoir vu des boucles de cheveux d'Oreste posées sur le tombeau d'Agamemnon, la victime du crime. Oreste doit être dans le pays. Les chances de réussite paraissent donc s'améliorer. Mais Electre ne croit pas aux

suppositions de sa sœur. D'ailleurs cette dernière lui refuse son aide et du coup, la réussite devient moins probable... Arrive alors un Phocéen, complice d'Oreste, qui annonce la mort de ce dernier. Le succès d'Electre devient par suite, plus problématique. Puis Oreste, déguisé, arrive et confirme la nouvelle. Pour Electre, l'accomplissement de sa vengeance touche à l'impossible. Mais précisément à ce moment, l'inconnu s'explique, précise certains faits de son passé... se nomme. C'est lui. C'est Oreste. Les obstacles s'écartent. Les espoirs d'Electre s'élèvent, montent encore quand le frère et la sœur apprennent que la reine est seule... Clytemnestre expie son forfait... Egisthe, attiré par les cris, est tué à son tour... Plus d'obstacles, le but est atteint, la vengeance satisfaite... Electre... réussira-t-elle ? Voilà donc le conflit.

Dans toute cette lutte menée par Electre contre les circonstances, nous n'avons jamais cessé de nous identifier à ses craintes, à ses espoirs. Notre intérêt principal se trouve concentré sur le point mobile le plus avancé du mouvement, résultante mobile du conflit. Ce n'est ni ce qu'a fait Electre, ni même autant ce qu'elle fait en ce moment, mais *ce qu'elle fera, ce qui se fera*, voilà surtout ce qui nous intéresse. L'important pour nous, ainsi que pour elle, c'est le *devenir du conflit*.

Avançons d'un pas. Attachons-nous à un point de vue que nous n'avons envisagé qu'en passant. Comment et pourquoi le conflit, d'après le graphique, se présente-t-il comme une résultante mobile ?

Cette résultante qui paraît résumer le drame sur le papier, est-elle réellement ce que nous voyons par l'imagination, ce qui retient notre intérêt ? Est-elle le drame.

Les forces opposées dans cette lutte sont, d'une part, la volonté d'Electre (tendance déterminée, si l'on veut) et d'autre part les obstacles à cette volonté (manque d'aide, absence d'Oreste, etc.) c'est-à-dire la non-volonté, la nécessité. A partir du moment où ces deux antagonistes en viennent aux prises, c'est-à-dire du moment où Clytemnestre menace d'enfermer Electre, l'équilibre de ces forces, relativement stable jusqu'alors, se rompt. La volonté d'Electre, sous le poids accru des circonstances est éloignée de son but. Présente toujours, cette volonté est moins bien placée vis-à-vis de son antagoniste. La résultante de cette « composition de forces », vu l'appoint apporté aux circonstances adverses, prend une direction plus défavorable encore à celle que poursuit la volonté d'Electre, car la *direction-nécessité* est toujours opposée à la *direction-volonté*, et leur composition produit, dans un temps donné, une résultante conforme à leurs efficacités respectives... On annonce alors la mort d'Oreste. Voilà une nouvelle composition de forces. Le *poids* des circonstances adverses s'en accroît. La nécessité s'adjoint une alliée qui est précisément cette mauvaise nouvelle, et la volonté d'Electre s'en trouve écrasée davantage. Ainsi la résultante s'approche de plus en plus du niveau inférieur, c'est-à-dire de l'insuccès. Elle ne remontera vers le succès que quand les forces opposées changeront de valeur ; la né-

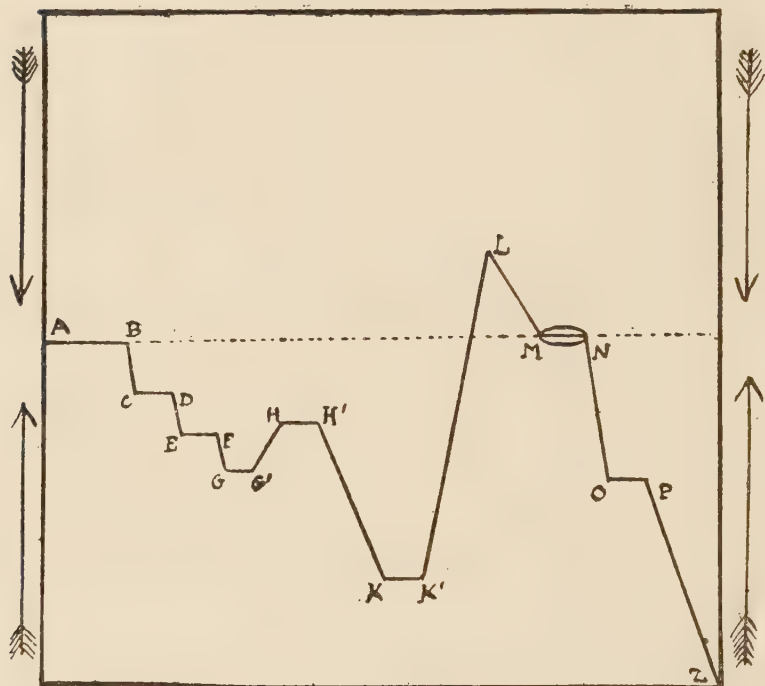
cessité s'affaiblira ou perdra de son poids, car l'absence d'Oreste n'en fait plus partie. D'autre part, la volonté d'Electre se fortifiera de la présence d'Oreste et des circonstances favorables à son dessein. Bref, nous pouvons *compter* ici de nombreux changements de valeurs ; mais, si l'on songe qu'ils ont lieu dans la durée qui en est l'étoffe même et que cette durée ne procède nullement par sauts et bonds mais remplit tous les intervalles, on sera mieux à même d'apprécier comment ils se continuent dynamiquement pour devenir une résultante réellement mobile.

Ainsi, entre les deux oppositions il y a changement continu de valeurs ou plutôt d'intensités. Même si l'on considère la volonté comme constante, la nécessité, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas *désir cherchant son but*, change constamment de valeur. Et c'est précisément le *rapport* de ces forces adverses qui nous intéresse. Ce rapport est mobile, il est le changement même, mais changement significatif qui porte avec lui le sort des personnages. C'est précisément lui qui décide de la vicissitude du conflit. Il est en même temps *relation* qui marque le flux et le reflux de nos espoirs et le *devenir* qui nous porte sans cesse à l'au-delà.

..

L'*Ajax* de Sophocle paraît être une tragédie à deux actions. Nous ne donnerons ici qu'un résumé de la première :

Niveau de bonheur où vont nos espoirs. — Ajax vivra-t-il ? Une vie « indigne » sera-t-elle préférée à une mort « honorable » ?



Niveau de malheur où vont nos craintes. — Ajax mourra-t-il ? La honte et l'orgueil l'emporteront-ils sur l'amour de vivre ?

FORCES OPPOSÉES :

Les circonstances	V.	Le désir.
Tout ce qui n'est pas son <i>désir</i> : les circonstances extérieures et intérieures (sa femme, son fils, ses parents, ses amis, le chœur, son amour de la vie).		<i>Volonté.</i> Ajax désire mourir. La honte le pousse.

Explication :

A.-B. — Exposition : Tecmesse, épouse d'Ajax, raconte l'acte de folie auquel vient de se livrer son mari, sa honte et sa douleur.

B.-G. — Malgré les conseils de Tecmesse et la pensée de son père, Ajax est décidé à mourir. — (B) « Arrache-moi la vie », dit-il. Puis (c), après un nouvel appel : — (d) « Sors, me voilà déshonoré ». Puis (e) — Oserai-je me présenter à mon père ? — (f) Non ! Sa décision s'affermie.

G. — Un peu d'espoir : « Prends pitié de ton fils et de moi » dit

- Tecmesse. — Eh bien, dit-il, elle (Tecmesse) recevra mes éloges, mais qu'elle m'amène mon fils Teucer.
- H. — Mais Ajax fait ses adieux à son fils et dit ses dernières volontés. (i). Tecmesse plaide encore. Ajax reste inébranlable. « Qu'on l'emmène », s'écrie-t-il.
- K. — Le chœur lui rappelle sa patrie. Il pense aux douceurs de la vie. « O pauvre père. O pauvre mère ». Il pense aux vents, à la mer et il dit au chœur : « Bientôt vous apprendrez que je suis *délivré de mes maux* ». Allégresse du chœur... Malgré ses dires énigmatiques, nous espérons, Ajax sort de sa tente.
- L. — Un messenger de Calchas annonce qu'Ajax ne devait pas sortir de sa tente, car la colère de Minerve ne doit le poursuivre que pendant cette journée. Nous craignons. Teucer doit trouver Ajax immédiatement.
- M-N. — Moment de suspens. Où est Teucer ?
- N. — Ajax se trouvant seul est décidé à mourir.
- O. — Teucer n'arrive pas à temps. Ajax tombe sur son épée.

La tragédie d'Ajax présente, dans le théâtre de Sophocle, un troisième type de conflit. Différente de celles de l'*Electre* et de l'*Antigone*, la lutte d'Ajax est plus subjective et ainsi, plus moderne. Ajax désire mourir, mais ce désir est combattu non seulement par son épouse et ses amis, c'est-à-dire par des influences extérieures, mais aussi par ses propres sentiments : il aime la vie... La *honte* d'avoir commis un acte insensé l'emporte dans ce caractère fier et prompt à la colère. C'est cela qui le décide à mourir... En un mot, il y a deux courants : le désir de mourir, résultante du caractère d'Ajax, se trouve contrarié par tout ce qui n'est pas ce désir ou cette tendance, et ainsi, nous avons dans ce drame de même que dans l'*Electre* et dans l'*Antigone*, deux oppositions de directions contraires : le désir *versus* le « non-désir ». La seule différence (nous ne discutons ici ni le libre arbitre ni les ressorts dramatiques) c'est que, dans l'*Ajax*, le non-désir ou non-tendance, se trouve en

partie dans l'esprit et dans le cœur du héros au lieu d'être extérieur comme dans l'Electre et dans l'Antigone.

La lutte est donc au fond identique dans les trois drames : d'une part une direction fondamentale du caractère et de l'autre tous les obstacles, subjectifs ou objectifs, à cette tendance.

Pendant tout ce conflit, nous voyons se raffermir la décision funeste d'Ajax. Il écarte les obstacles, repousse les prières. Nos craintes augmentent. Puis il hésite : la vie est douce. Mais ce n'est là qu'un court instant de répit... Sa décision reste ferme, il mourra... Puis de nouveau il semble hésiter ; il sort de sa tente en nous laissant de légitimes espoirs... Le chœur est dans l'allégresse. Puis nouvelle menace : il ne doit pas sortir, la colère de Minerve est justement efficace ce jour-là. Teucer court à sa recherche. Nous attendons... il est trop tard, Ajax s'est donné la mort.

Ce résumé nous permet de constater que dans ce drame, comme dans les tragédies d'Electre et d'Antigone, tout le vif de notre intérêt se trouve entraîné par le *rapport* de ces forces opposées. Ce rapport est mobile et changeant pour les mêmes raisons que celles citées plus haut. Il représente l'état du conflit et nous attache d'autant plus qu'il figure une vicissitude et qu'il porte en lui un point d'interrogation posé sans cesse devant l'avenir. C'est là un point déjà étudié.

Certes, est-il besoin de le dire, nous ne voyons dans un drame qui *se joue*, ni parallélogramme de forces, ni résultante, ni rien de semblable, mais nous voyons seu-

lement s'améliorer ou empirer le sort du héros ou celui de la victime. Nous nous attachons à un état progressif de conflit, à un rapport variable, à une résultante qui évolue.

A un moment précis nous sentons une relation précise ; à des moments successifs, nous sentons des relations successives et dans le courant du temps, une suite continue de relations qui symbolise un *devenir* gros de portée... C'est ce rapport mobile et menaçant tel le niveau variable de la Seine débordée en plein hiver, qui est vraiment l'essentiel du drame.

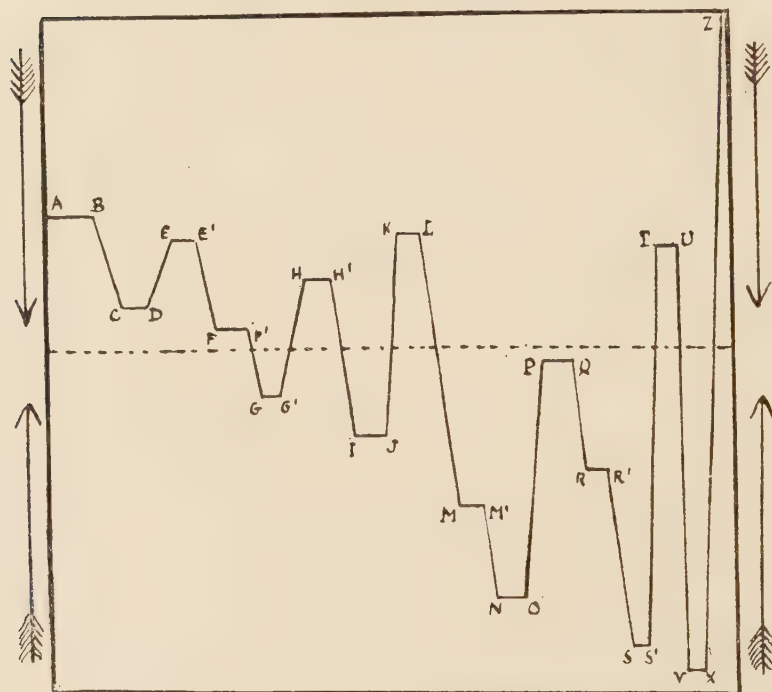
*
* *

Le *théâtre d'Euripide* (1) nous paraît présenter un genre de conflit très différent de ce que nous avons vu dans les études précédentes. La question se pose immédiatement ; si le devenir est ce qui nous intéresse le plus dans le drame de Sophocle en est-il de même dans un type de conflit tout autre ? Avant de répondre à cette question, voyons d'abord quelles sont ces différences. L'examen analytique de quelques pièces d'Euripide nous permettra sans doute de les découvrir à la simple inspection.

(1) On trouvera aux pages 157 et 158 note, un résumé sommaire d'autres tragédies d'Euripide, de celles que nous ne saurions examiner ici : les Phéniciennes, l'Alceste, l'Andromaque, l'Hippolyte, l'Hercule furieux... Nous croyons inutile de nous en occuper d'avantage. Les trois « tragédies » dont nous donnons ici l'analyse graphique, suffisent, croyons-nous, au développement de la thèse ainsi qu'à la différenciation des deux genres de théâtre.

Voici d'abord l'*Iphigénie à Aulis* :

Niveau de bonheur où vont nos espoirs. — Iphigénie sera-t-elle sauvée ? Les Grecs partiront-ils ? Le vent sera-t-il favorable ?



Niveau de malheur où vont nos craintes. — Iphigénie sera-elle immolée ?

FORCES OPPOSÉES :

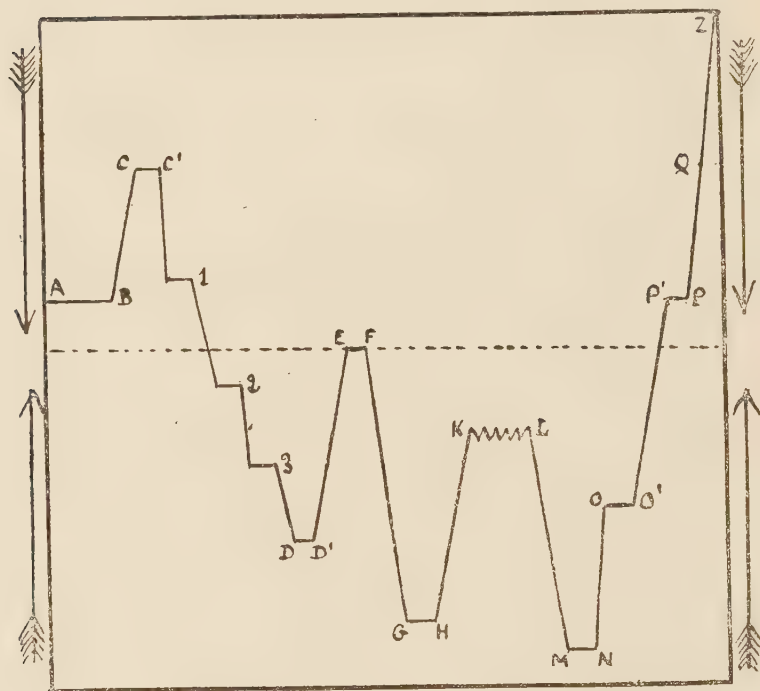
La Famille	V.	L'Armée, l'État.
Agamemnon comme père.		Agamemnon comme chef.
Clytemnestre, Iphigénie, fille d'Agamemnon.		Iphigénie patriote.
Achille comme « ami », Diane.		Ménélas, Calchas.
		L'Oracle.

Explication :

- A.-B. — Exposition : Agamemnon, conseillé d'ailleurs par Calchas et Ménélas, décide d'immoler sa fille, Iphigénie, pour gagner les faveurs des dieux, et permettre à la flotte de partir.
- B. — Il écrit à Clytemnestre de venir à Aulis avec leur fille.
- C. — Il change d'avis (père et non chef) et...
- D. — Envoie une deuxième lettre défendant à sa famille de venir.
- E. — Ménélas intercepte la lettre et (F) presse Agamemnon d'immoler sa fille.
- G. — Agamemnon (père) refuse. « Je ne tuerai pas mon enfant ».
- H. — Ménélas le menace : « J'aurais recours à d'autres moyens ».
- I. — Ménélas change d'attitude. (J) Il encourage Agamemnon à résister à l'Oracle.
- K. — Mais Agamemnon ayant vu Calchas (L) se décide à exécuter l'ordre des dieux.
- M. — Clytemnestre, Iphigénie, Oreste arrivent. (M) devant l'affection et la tendresse de sa fille, Agamemnon reste inébranlable. Il réussit à tromper Clytemnestre, lui fait croire à un mariage avec Achille.
- N. — Achille vient. A la nouvelle du mariage, il s'étonne d'abord, puis il comprend, s'apitoie et (O) promet son aide à Clytemnestre.
- P. — Agamemnon arrive. Clytemnestre et Iphigénie plaident, (Q) inutilement. « Ils vous tueront ainsi que moi, dit-il, si je n'obéis pas à l'Oracle ».
- R. — Achille annonce l'inutilité de ses efforts « J'ai failli être lapidé », Clytemnestre pleure. « Nous sommes perdues, ma fille ».
- S. — Achille veut sauver Iphigénie à tout prix, « Mais nous te défendrons quand même... et par les armes ».
- T. — Mais Iphigénie elle-même change d'avis. « Ne te fais pas tort auprès de l'armée ».
- U. — « Je me donne à la Grèce », dit-elle. « Etranger, je ne veux pas que tu meures pour moi... Adieu, ma mère... Adieu douce lumière »...
- V. — Un messager fait le récit du sacrifice... les préparatifs... le glaive qui cherche la gorge de la victime... puis...
- X. — Iphigénie disparaît. Une biche seule git immolée sur l'autel ; Diane a sauvé Iphigénie.

Voici maintenant l'*Ion* d'Euripide :

Niveau de bonheur où vont nos espoirs. — Se reconnaîtront-ils ?
(Créuse et Ion). La mère et le fils se reconnaîtront-ils sans malheur ?



Niveau de malheur où vont nos craintes. — Vont-ils être tués ? Le fils sera-t-il empoisonné par la mère ? La mère sera-t-elle égorgée par son fils ?

FORCES OPPOSÉES :

La volonté + circonstances V. circonstances.

Volonté de Créuse, volonté d'Ion. Le Pédagogue ; le chœur ; parole de mauvais augure qui fait répandre le vin empoisonné. L'autel.

Créuse et Ion s'opposent sans le savoir. Xuthus le Pédagogue et son complot. Une série de méprises. Les magistrats.

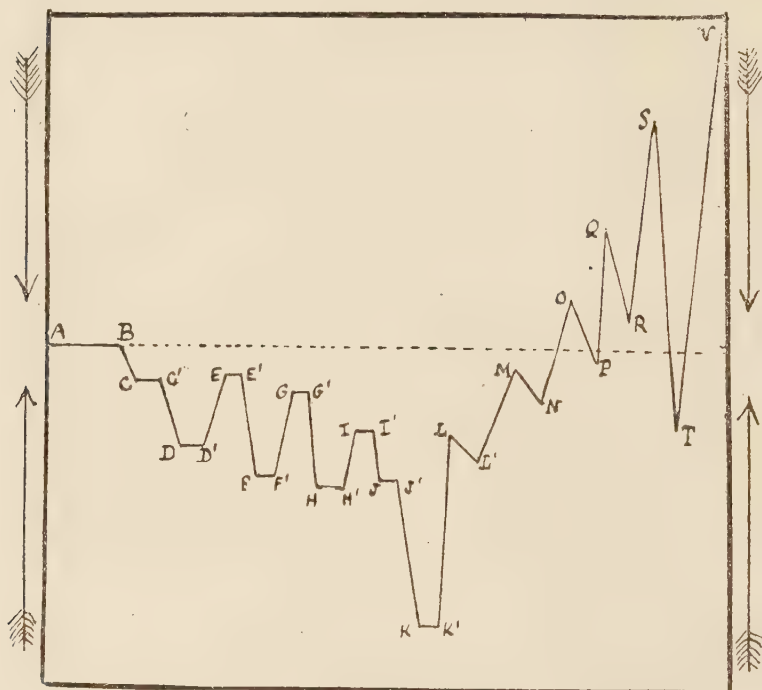
Résumé :

Le prologue explique la naissance de Ion, fils de Créuse et d'Apollon.

- A.-B. — Exposition : Créuse croit son fils mort, mais sans en être certaine. Elle vient consulter l'Oracle afin d'être définitivement fixée. Elle rencontre Ion, élevé dans le temple au service d'Apollon, sans se savoir en présence de son fils.
- B. — Dans cet entretien, certains faits les rapprochent. Son fils aurait le même âge qu'Ion ; Ion est orphelin et voudrait connaître sa mère.
- C. — D'autres faits (1, 2, 3.) les éloignent l'un de l'autre : « Apollon, l'amant d'une mortelle, quel blasphème ! » dit Ion. Il refuse de laisser interroger l'Oracle par Créuse. Xuthus, époux de Créuse, se déclare père d'Ion, avoue une union illégitime, mais tait le nom de la mère supposée d'Ion. Ion ne connaîtra donc pas sa mère. Le chœur annonce qu'Apollon a donné un fils à Xuthus et révèle tout, excepté le nom de la mère. Poussée par le chœur et le pédagogue, Créuse, hors d'elle, ourdit un complot contre la vie de ce fils illégitime. Le pédagogue empoisonne le vin d'Ion au festin du Parnasse. La vie d'Ion ne tient qu'à un fil.
- D. — Mais heureusement pour nos espoirs, le complot est déjoué. Ion, sur une parole de mauvais augure, répand par terre le vin empoisonné.
- E. — Les magistrats cherchent Créuse, un arrêt de mort la menace.
- G. — Elle se réfugie à l'autel du temple où l'on n'ose la saisir.
- K-L.--Mais sa mort est imminente. Ion arrive. L'arrachera-t-il à son refuge ? Nous sommes tenus longtemps en suspens. Enfin (L) il se décide à l'en arracher.
- M-N.— La Pythie arrive avec un coffre. « Tu as tort, dit-elle à Ion. Veux-tu ce coffre ? c'est le tien, tu y trouveras un secret. »
- O-P-Q. — La reconnaissance se fait par étapes ; on se décide enfin à ouvrir le coffre. Créuse quitte l'autel. « Tu es mon fils ». Mais Ion croit à une ruse. Enfin il reconnaît sa mère. — Ma naissance fût-elle illégitime, demande-t-il ? On consulte l'Oracle, Minerve parle et dit la vérité.

Et enfin l'*Oreste*.

Niveau de bonheur où vont nos espoirs. Oreste vivra-t-il ? La justice sera-t-elle victorieuse ? Oreste, Electre et Pylade seront-ils sauvés ?



Niveau de malheur où vont nos craintes. Mourront-ils ? La loi naturelle sera-t-elle victorieuse ?

FORCES OPPOSÉES :

Volonté + Circonstance	V.	Volonté + Circonstance
Oreste, Electre, Pylade.		Sentiment public.
Ménélas (par prudence).		Tyndare. L'arrêt.
Apollon ; circonstances.		Menelas en réalité.
Hermione ; Hélène au palais.		Oreste qui se résigne parfois à mourir.

Résumé :

A-B. — Exposition : A moitié fou de douleur pour avoir tué sa mère, Oreste, pour comble de malheur, est menacé de mort par les Argiens.

C. — Sa sœur Electre le console, mais inutilement.... On va lapider Oreste.

- D. --- Ménélas arrive. Il prétend prendre parti pour Oreste.
« J'exciterai la Cité contre ta sœur et contre toi, » dit Tyndare.
- E. --- Ménélas, d'abord indécis, semble céder enfin aux instances d'Oreste... » Il faut, dit Ménélas, que je te sauve par la prudence ».
- G. --- Oreste comprend l'attitude rusée de Ménélas. Il est désespéré.
- H. --- Pylade, ami fidèle d'Oreste, apporte un peu d'espoir. Malgré les murmures de la foule, on ira à l'Assemblée, plaider la cause d'Oreste.
- I. --- Un messager annonce à Electre : L'« arrêt des Argiens vous a condamnés à mourir, ton frère et toi. Il faut qu'il se donne la mort, et qu'il te tue ».
- I'-J'-J'. -- Oreste revient. Il va exécuter l'arrêt, tuer sa sœur, se tuer. Moment de suspens...
- K. --- Pylade accourt : « Arrête ». Il a un projet : faire périr Hélène, femme de Ménélas et entraîner ainsi ce dernier dans leur ruine. Electre renchérit : « Retenons Hermione, fille de Ménélas, comme otage, ce serait peut-être le salut ; Ménélas nous aidera ».
- L-M-N-O-P-Q. -- Le projet s'exécute par degrés ; les serviteurs sont écartés, Hélène frappée (mais sauvée par un Dieu), Hermione saisie... Le Palais est fermé et va être incendié...
- Q. --- Ménélas arrive avec les Argiens. Il menace les coupables de mort... et réclame le corps d'Hélène.
- R. --- Pylade tient le glaive levé sur la tête d'Hermione. « Garde toi de toucher à ces portes du Palais. Je tuerai ta fille », dit Oreste.
- S. -- Dialogue entre Oreste et Ménélas. « Tue donc, répond Ménélas, ta mort me vengera du moins ». --- Soit. --- Pitié ! --- Persuade aux Argiens de ne pas nous faire périr. --- Ménélas appelle au secours.
- T. -- Apollon paraît, Ménélas donne Hermione à Oreste, les difficultés sont aplanies.

La simple inspection des graphiques précédents, en admettant qu'ils ne soient qu'approximativement exacts, nous permet de constater entre les théâtres d'Euripide et de Sophocle de profondes différences. Sans

doute, il serait téméraire de vouloir tirer de trois pièces d'Euripide des conclusions portant sur l'ensemble de son théâtre. Mais ces trois pièces ne sont pas seules, croyons-nous, à suggérer, à imposer même certaines déductions. (Voir note p. 157.) Sur les dix-sept drames que nous a laissés Euripide, dix au moins font ressortir, par rapport au théâtre de Sophocle, des différences qui passeraient difficilement inaperçues. Quelles sont ces différences ? Elles nous paraissent être au nombre de trois principales. Il pourrait sans doute y en avoir d'autres.

I. — Comparé au conflit Sophocléen, le conflit dans Euripide se termine souvent dans le bonheur grâce à une « machine ». Il renferme une action complexe et mouvementée à revirements pas toujours *nécessaires*.

II. — Les forces opposées dans le conflit dramatique d'Euripide sont plus disséminées et moins constantes ; j'entends que le personnage se dédouble souvent lui-même, qu'il « évolue » brusquement, qu'il fait parfois volte-

(1) Pour ces divers points comparez : Decharme, op. cit. Ch. V. Electre d'Euripide ; Léon Halévy, p. 87-cf., notes sur le drame grec 1845 ; « The Hippolytus », F. A. Stilwell Freelend, Cambridge 1876 ; H. Weil notes sur Euripide 1866, p. 94. « Ajoutons que le drame d'Euripide est le plus voisin du nôtre *par la complication de l'intrigue* ». (Weil, à propos de la défense d'Euripide par Bernadakis, p. 13) ; Euripide et l'esprit de son théâtre : « Euripide est plus original par le choix des sujets que par la *mise en œuvre* », Villemain, cours de lit.-t. III, p. 344 ; Patin (Op. cit., t. III, p. 45-46). « Les dieux d'Euripide... C'est un personnage de prologue, une machine de dénouement. C'est dans le cœur de l'homme que fut transportée la lutte dramatique (Euripide). Euripide préfère les émotions plus pathétiques qu'élevées. Au lieu de nobles images de l'humanité agrandie, on eut la copie fidèle de la réalité (personnages d'Euripide).

face ; souvent le chœur aussi se partage en deux personnages ; les *mêmes* circonstances, de favorables, deviennent défavorables. Les dieux mêmes changent souvent d'avis. Bref, dans Euripide, la conception des forces ou des caractères est moins « une » que dans Sophocle. Tout cela, nous avons essayé de l'indiquer dans les analyses.

III. — Le conflit Sophocléen fait nettement ressortir *l'universel*.

Examinons le premier point : le conflit dans Euripide est plus mouvementé, moins déterminé... Cette différence paraît avoir une portée considérable tant au point de vue esthétique qu'au point de vue social. Pour la mettre bien en lumière, reprenons un instant l'exemple de l'ouvrier que nous avons donné au début de ce chapitre.

L'ouvrier travaille, on s'en souvient, sur une passerelle aérienne suspendue à deux cordes dont l'une menace de se dérouler et de causer sa mort. Sans se rendre compte du danger, il s'avance toujours. Prévenu, il hésite un instant, puis persiste dans le chemin où il croit trouver le salut. Il ne retourne donc pas en arrière, c'est-à-dire vers la sécurité. Ce mouvement lent, inévitable, dans la même direction, nous représente à peu près le mouvement dramatique employé par Sophocle.

Imaginons maintenant ce même ouvrier revenant souvent sur ses pas... Il arrive à un point dangereux, puis, (prévenu ou non, peu importe), il rebrousse chemin, c'est-à-dire se rapproche de la *sécurité*. De nouveau il s'avance vers le danger, de nouveau il retourne vers la sécurité... et il recommence encore plusieurs fois sans qu'on puisse toujours en deviner la raison. Enfin,

il est saisi par une main toute puissante mais restée invisible jusqu'alors et sauvé *in extremis*. Ainsi à chaque revirement vers l'un de ses pôles, nous, spectateurs, nous sommes alternativement précipités vers l'espoir ou vers la crainte... brusquement soulagés, enfin, par l'apparition d'une main magique... Cet exemple nous paraît illustrer sommairement le mouvement dramatique chez Euripide, et, par conséquent, décider du genre d'émotion ressentie.

Maintenant, une question se pose. De ces deux mouvements, du mouvement à progression à peu près uniforme et déterminé, ou du mouvement accidenté, lequel est le plus propre à produire en nous *l'émotion tragique*? C'est là une question d'ordre esthétique d'une grande importance. Elle concerne non seulement la tragédie, mais la poésie en général. Aussi n'avons-nous pas qualité pour la trancher... Remarquons ici simplement que si la nécessité et la direction homogène de l'action sont des conditions de l'intensité et de la pureté de l'émotion tragique (ch. III), ces conditions se trouvent bien rarement chez Euripide... En tout cas nous devons constater qu'Euripide se sert souvent de ce mouvement à progression mal déterminée, procédant par bonds et saccades et que Sophocle, au contraire, l'évite. Nous verrons plus loin que Shakespeare, dans ses meilleures pièces, fait usage, comme Sophocle, du mouvement simple *progressif et déterminé*.

On devine la direction de notre pensée. Le mouvement est la résultante du conflit (page 76). Le genre de mouvement décide du genre de conflit. Or le conflit-

devenir, (et ici nous envisageons la troisième différence signalée plus haut), le conflit-devenir, dans ses grandes lignes, dans ses manifestations universelles, évolution, humanité, vie d'un peuple, n'est pas *agitation*, va-et-vient à grands écarts, et ne court pas brusquement du pire au mieux et du mieux au pire, jetant sans cesse dans l'univers l'éternelle incertitude. Au contraire, le conflit-devenir, dans ses manifestations particulières et restreintes peut très bien dessiner un mouvement par à coups, à rebondissements rapides et violents, c'est-à-dire, par rapport au rythme universel, une *agitation*. A mesure que le point de vue embrasse un monde plus vaste, le phénomène « agitation » perd de son importance. Il fait place à une conception où le conflit-devenir oscille entre des extrêmes moins écartés et procède avec plus de constance. C'est en partie pourquoi, plus que dans Euripide, le conflit Sophocléen nous paraît synthétiser le général et mieux dégager ce qu'il y a d'universel dans un conflit dramatique (1).

Nous avons donc, dans le drame d'Euripide, un genre de conflit très différent du conflit Sophocléen. Il s'agit de savoir maintenant si ces différences peuvent affecter

(1) Avons-nous besoin de nous appuyer sur un lieu commun de l'astronomie, de la géologie, ou de la biologie... L'intégration et la désintégration de Spencer, le retour éternel de Nietzsche (Ph. de Nietzsche, Lichtenberger Ch. V.); la montée vitale de M. Bergson ; la dégradation de l'Energie, M. Brunhes. c. f. « Toutes les théories d'Evolution » (Delage et Goldsmith)... la descendance de l'homme de Darwin, le rythme de Hayley... la continuité et la simplicité du mouvement aussi bien que dans le monde physique que dans le monde psychique (Ph. Mod. Ab. Rey. Prob. de la vie, Prob. de la matière)... tout cela montre que le mouvement, dans ses grandes manifestations, n'est pas « agitation ». D'une façon plus restreinte c. f. l'étude très intéressante sur « l'Esthétique du Mouvement » Paul Souriau (Alcan, Paris). Et aussi la détermination du beau (dans la beauté naturelle) du même auteur.

ce que nous avons constaté pour le drame de Sophocle : l'importance capitale du devenir. Ces différences ne changent-elles en rien la direction principale de notre intérêt ? Le devenir du conflit reste-t-il toujours le foyer de cet intérêt ? En allant de Sophocle à Euripide, *la nature* de l'intérêt que nous portons au conflit ne reste sans doute pas identique. Le devenir n'en est-il pas affecté ? Ce qui est vrai pour un type de conflit peut ne pas l'être pour un autre.

C'est là une objection que nous avons essayé de prévoir dans les analyses graphiques. Nous avons pris soin, dans chaque drame, d'indiquer de notre mieux, les questions que se pose le spectateur, et, parlant, les directions de son intérêt. Or, l'examen de ces drames, d'Iphigénie, de Ion, d'Oreste, (d'autres se trouvent en note p. 157) nous permet de constater que la direction principale de notre intérêt ne varie pas : Iphigénie sera-t-elle immolée ? Ion et Créuse se reconnaîtront-ils à temps pour éviter un désastre ? Oreste, Pylade et Electre mourront-ils ? Voilà les questions qui nous précipitent toujours vers la réponse, qui nous portent sans cesse vers le but, de sorte que notre attitude, comme cela fut le cas pour le drame Sophocléen, est une attitude de face à l'avenir. Le devenir est toujours le foyer, le centre magnétique de notre intérêt.

Ce qui diffère, quant aux deux types de conflit, ce n'est pas le devenir, c'est sur quoi porte le devenir. Ce qui diffère, quant à nous, ce n'est pas la direction c'est la nature de notre intérêt. Nous nous intéressons dans les

deux genres de conflit, au devenir de la question, qu'elle soit d'ordre particulier : « Créuse réussira-t-elle à faire empoisonner son fils » ? ou qu'elle soit d'ordre général : « un homme, coupable par le seul fait du hasard d'un crime dont il s'acharne à découvrir l'auteur, sera-t-il forcé, quoique moralement innocent, de reconnaître sa culpabilité et de se punir ? » On voit que la nature de la question peut changer profondément en elle-même et par suite changer la nature de l'intérêt. Mais la direction de cet intérêt ne varie pas, puisqu'elle cherche une solution du problème, et quel que soit le problème, il demande toujours une solution.

Nous dirons donc que dans Euripide, où le conflit est plus mouvementé et moins universel que dans Sophocle, le devenir nous paraît garder toute son importance. Bien plus, le devenir du conflit ne semble-t-il pas absorber *davantage* notre intérêt que dans une question de portée limitée ? Dans les questions où il importe de sauver l'héroïne, de circonvenir le traître, de déjouer un complot, de faire boire la coupe empoisonnée, ... partout où la personnalité des combattants est tellement intime et localisée que nous ne pouvons plus penser qu'à la question : qui l'emportera ? ... dans ce cas, le devenir ne semble-t-il pas accaparer tout notre intérêt au point de laisser la contemplation de l'idée, si elle est présente, tout-à-fait à l'arrière-plan ? Peut-être : en tout cas, l'importance accordée au devenir ne s'en trouvera pas diminuée.

Mais d'un autre côté, dans un conflit où l'universel

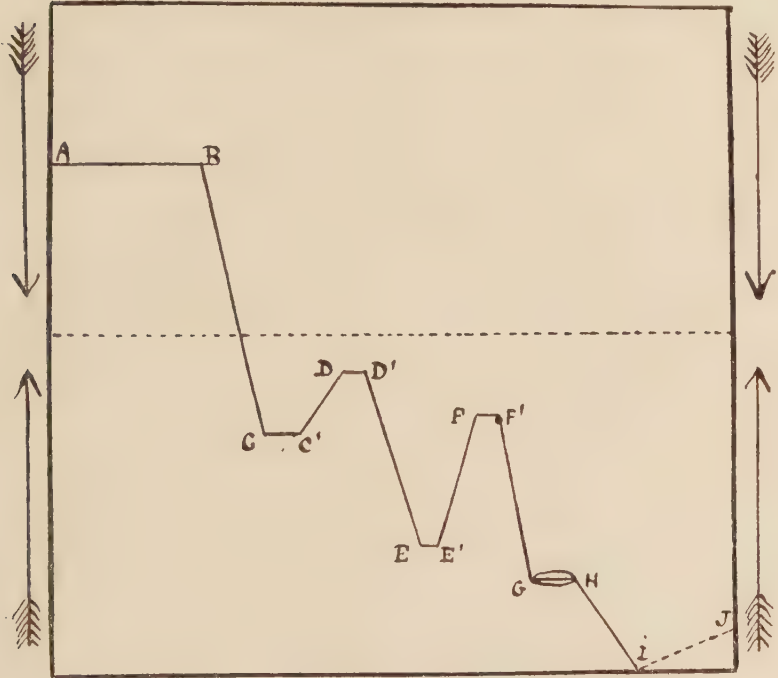
est nettement dégagé, où le personnage, si dramatique qu'il soit, ne cesse de révéler l'idée, où, par exemple, la situation faite à la liberté humaine ou à l'action secrète de la fatalité peut intéresser tout autant, sinon plus, que le sort effectif de tel personnage... dans ce cas, le devenir ne semble-t-il pas échapper à notre attention ? Nombre d'auteurs n'ont-ils pas mis précisément la Fatalité ou le Destin au fond du drame ? En affirmant que le conflit devenir est ce fond, ne risquons-nous pas de regarder le drame d'un point de vue trop unilatéral ?

C'est là une objection dont nous devons tenir compte. Dans le cas où le drame renferme un spectacle d'intérêt supérieur, où le particulier s'absorbe dans l'universel, le devenir du conflit est-il toujours l'essentiel comme nous l'avons laissé supposer dans ce qui précède ?

Pour répondre à cette question, — question qui suppose une fusion heureuse du particulier et du général, — pour appuyer, en même temps, ce que nous avons affirmé de l'universalité dans Sophocle et du conflit-devenir, nous nous proposons d'examiner, de ce point de vue spécial, la tragédie d'Œdipe-roi. Cette tragédie renferme-t-elle un type de conflit qu'on peut appeler vraiment « universel ? » Dans le cas affirmatif, l'importance du devenir en sera-t-elle affectée ?

Donnons d'abord un résumé schématique de la pièce.

Niveau de bonheur idéal où vont nos espoirs. — Œdipe se reconnaît-il innocent ? L'homme peut-il faire ce qu'il veut ?



Niveau de malheur suprême (pire que la mort) où vont nos craintes.
— Œdipe est-il celui dont parle l'oracle ? La fatalité dirige-t-elle toutes choses ?

FORCES OPPOSÉES :

La Volonté	V.	La Fatalité
(Le Libre arbitre)	V.	(Le Déterminisme)
<i>La Volonté</i> (libre ou non, peu importe pour le conflit). <i>Force</i> qui se dirige avec ^{un} niveau supérieur [la fatalité en Œdipe (?)]		<i>La Fatalité</i> , force travaillant en sens inverse : (la fatalité extérieure).

Exposition :

A-B. — Le roi Œdipe, heureux et estimé, fait publiquement, afin d'éloigner la peste de Thèbes, le serment de punir le meurtrier de Laius, son prédécesseur.

- B. — Tiséias, porte-parole de l'oracle, proclame OEdipe fils de Laius, époux de sa mère.
- C. — OEdipe repousse l'accusation insensée. Tirésias et Créon, son beau-frère conspireraient-ils contre lui ?
- D. — Mais, jadis, dans une dispute, OEdipe a tué un homme. Certaines circonstances de cette querelle, le lieu, l'époque, le portrait de la victime, coïncident avec certains détails du meurtre de Laius que lui fournit Jocaste, son épouse ancienne épouse de Laius. OEdipe a peur, « C'est moi » pense-t-il.
- E. — Cependant, d'après les dires d'un serviteur échappé. Laius fut attaqué par *cinq* brigands. Or OEdipe, lors de l'agression, était *seul*. D'ailleurs « mon fils » appuie Jocaste, qui suivant l'oracle devait tuer Laius, son père, est mort, tout enfant, dans la montagne. Puis OEdipe se croit le fils de Polybe, chez qui il a passé toute sa jeunesse. Néanmoins il persiste à poursuivre l'enquête. « Il faut faire venir le serviteur échappé » dit-il.
- F. — Un envoyé de Corinthe arrive annoncer la mort de Polybe. Interrogé par OEdipe, il reconnaît qu'OEdipe n'était pas le fils de Polybe, mais adopté seulement. Le berger de Polybe le trouva dans la montagne. Ce berger arrive confirmer ces dires : il reçut l'enfant (OEdipe) des mains du berger de Laius. Jocaste, pour qui la preuve est faite, rentre au Palais sans mot dire ; elle se tuera. OEdipe sent se serrer les chaînes du destin. Mais il persiste. « Où est le berger de Laius » demande-t-il ?
- G-II. -- Moment de suspens. Le berger de Laius arrive. Il n'ose parler. Mais menacé par OEdipe, il raconte tout. Jocaste lui livra un enfant qui devait mourir ; par pitié, il donna l'enfant au berger de Polybe. Cet enfant est OEdipe. L'oracle se confirme. OEdipe fuit, saisi d'horreur. Il rentre dans le Palais où il découvre le corps de Jocaste.
- I. -- Il réapparaît, les yeux crevés. Il se maudit... Il est coupable... mais il ne savait pas... Dans son malheur perçoit une lueur d'espoir : sa réhabilitation.

Puisque nous voulons étudier le conflit au point de vue de son universalité, ne serons-nous pas obligés d'envisager tout le problème de la liberté et du déterminisme ? Comment, en effet, concevoir le conflit humain

sans *supposer* à l'homme une certaine liberté ? Si, au contraire, l'homme n'est pas libre, mais déterminé, comment concevoir le conflit dramatique ? N'y aurait-il pas, dans ce cas, une sorte de déterminisme poursuivant, par rapport aux forces vitales et naturelles, sa course fatale ?

Eh bien, admettons un instant que tout soit déterminé (1) que les forces dramatiques soit uniquement des déterminations provenant de directions diverses se composant nécessairement et donnant des résultantes nécessaires, que la manifestation nommée *désir* ne soit, en somme, qu'une des innombrables déterminations s'entremêlant, s'associant, s'opposant sans cesse suivant les

(1) On sait que Kant arrive à construire un déterminisme universel ; chaque chose est déterminée et détermine toutes les autres. Or, le principe du déterminisme... est l'essence même de la pensée, il est inné en elle. La théorie de Kant n'est qu'une variante de sa doctrine générale, c'est une solution *a priori*... le problème est toujours de savoir si les phénomènes, du moment qu'ils sont autres que l'entendement humain, se laissent réduire aux lois de l'entendement... l'innéité de ce principe ne saurait en aucune façon tenir lieu de preuve... Cette preuve pourra-t-elle résulter d'une interprétation et d'une critique de l'expérience par la raison ? L'hypothèse d'un déterminisme universel *dans l'espace* est confirmée par la découverte incessantes de lois nouvelles... qu'importe donc ici la masse énorme de ces cas dont la loi n'est pas déterminée ?... *dans le temps* par la stabilité et l'ordre des choses une fois découvert... Aucune certitude n'existe... C'est une haute probabilité seulement... Il ne reste qu'à prendre les choses comme elles sont et sans prétendre déterminer *a priori* ce qu'elles doivent être. (Rabier. Logique 153.160). Ainsi le déterminisme serait une haute probabilité... il serait aussi intellectualiste, et nous nous demandons immédiatement si nous en faisons partie. Si oui, comment distinguer le moi du non-moi... La nécessité étant partout, rien ne peut s'opposer à rien.

lois du cosmos, bref... admettons, le déterminisme universel... Il n'en existerait pas moins, *pour le spectateur* d'une tragédie, un conflit dramatique. Nous aurions devant nous tout simplement deux manifestations du déterminisme dont l'une serait un *désir déterminé*, un effort, une tendance, et l'autre tout ce qui n'est pas désir, un *non-désir déterminé*. Nous nous intéresserions à ce désir, car il est humain ; dans le cas présent, il est OEdipe. Nous voudrions le triomphe du désir, ou, si nous le trouvons malfaisant, sa défaite ; et, ce qui ne serait, dans le jeu infini des causes et des effets, qu'une suite nécessaire, où l'idée même de conflit est *peut-être* absurde, renfermerait pour ceux qui ne possèdent pas la clé de cette formidable équation, sa part de conflit, sa part d'inconnaissable.

C'est à l'élément vital, à l'élément humain dans le drame et dans cet élément, à la partie qui entraîne nos désirs et nos aspirations, que vont nos sympathies.

Cette partie est *nous* et tout le reste est obstacle. Cette partie semble libre, et tout le reste nécessité. Mais, libre et déterminée, elle paraît viser un but, et, condamnée à ne jamais atteindre ce but d'un seul élan, elle entraîne nécessairement un conflit.

Sans doute, tout est conflit pour nous, tout est lutte (1). Même en excluant la liberté, il nous resterait

(1) Le résumé de tous les faits, que nous avons étudiés jusqu'à présent est que la vie d'un être se manifeste à nous comme une lutte constante de deux facteurs... le corps de l'être vivant... le milieu ambiant... Il est impossible de concevoir la vie autrement que comme le résultat d'une lutte continuelle... En dehors

toujours une somme de forces et leur direction, une tendance, par exemple. Or, une tendance, libre ou déterminée, suppose des *oppositions* (1). Sans cela la tendance irait directement où elle devrait aller, le désir irait droit au désirable. Sans entrave aucune, la vie, *élan vital* serait... où elle n'est pas... elle n'aurait évolué, elle serait ou ne serait pas. Sans nulle opposition, la terre irait au soleil, les systèmes ne feraient qu'un... Bref, l'existence de l'univers, comme celle de l'homme suppose des oppositions.

L'une de ces oppositions ou directions peut s'appeler force vitale et, d'une manière plus restreinte, conscience, désir, volonté. Cette volonté humaine, si elle n'est pas libre en fait, garde néanmoins une certaine croyance à la liberté. « L'idée de la liberté, dit M. Fouillée, opère chez l'homme de manière à ce qu'il se croit libre ». Cette croyance est un mobile, une cause déterminante de sa conduite, lui permettant de lutter même

du domaine de la vie, nous retrouvons cette vérité générale : « Un phénomène ce sont plusieurs passés qui luttent. » (p. 163). Quant aux corps bruts : « pas de corps immuables ». L'existence d'un corps défini quelconque nous apparaît donc comme subordonnée à une lutte perfectible... L'apparence de discontinuité que nous nommons un corps, n'est que le résultat d'un contraste, d'un conflit, d'une lutte au sens propre des mots. P. 203. Le Dante, la lutte universelle c. f. 199.)

(1) J'éprouve, dit M. Evellin (La dialectique des Phil. gén. et métaph, 170, 172. Paris 1900) j'éprouve en ce moment une sensation de résistance. La résistance est un fait, qui le contestera ? Or, pas de résistance sans *forces antagonistes* ; il faut donc, et cela de nécessité absolue, que la force existe. La résistance est le requérant, la force et son déploiement d'activité, le requis. L'une appelle l'autre.

contre sa tendance et lui donnant un surcroît de force pour surmonter l'obstacle. De là le conflit.

Or, c'est précisément ce problème de la liberté et du déterminisme qui nous paraît être le fond de l'OEdipe-roi de Sophocle (1). Jamais, à notre sens, mieux que dans ce drame grandiose, nul tragique n'a posé l'éternel problème ni donné à un conflit une portée plus universelle.

Examinons de ce point de vue le conflit en soulignant particulièrement que la question de la liberté, c'est-à-dire la question de savoir si OEdipe est libre, ne se pose même pas. OEdipe se croit-il libre? S'il se croit libre et que cette croyance soit nettement dégagée, voilà qui suffit largement à poser tout le problème et à faire ressortir le côté universel du conflit. (2).

(1) L'idée du destin, dit M. Fouillée (*Liberté et déterminisme*, p. 13) devait naître une des premières chez les peuples anciens à la vue de cette nature dont ils subissaient la tyrannie sans avoir pu la soumettre elle-même par la science, aux lois de la pensée. Ainsi, en concevant le suprême destin, l'humanité des anciens âges ne faisait que concevoir, déjà, par une voie indirecte, je ne sais quelle idée de liberté absolue projetée au-dessus de nous et dominant la nécessité inflexible qui, dans le monde, manifeste sa puissance sans bornes.

M. Patin (op. cit. p. 35) « Eschyle avait vu les choses humaines soumises à une invincible fatalité, Sophocle aperçut davantage le jeu de nos passions et de nos facultés... Les événements humains apparurent enfin comme les conséquences de nos actes et de notre volonté. Sophocle remplaça l'antique ascendant de la fatalité par le ressort nouveau de la liberté. »

(2) Nous n'avons pas à discuter le pour et le contre de ce problème de la liberté. Si l'on nous demandait : Comment espérez-vous y échapper ; l'essence du drame est d'après vous, le conflit, l'essence du conflit est l'effort, et l'effort volontaire suppose le libre arbitre. Donc pas de drame possible sans admettre

OEdipe se croit-il donc libre ? ... Dès le début, il veut découvrir un crime resté jusqu'alors impuni. Il s'agit du meurtre de Laius. Tirésias, dont la parole sacrée est toujours écoutée, l'accuse d'être lui-même ce criminel. Il repousse avec colère cette accusation. Cependant certains détails d'une agression à laquelle il s'est livré jadis, coïncident avec les circonstances du meurtre de Laius. Il en est frappé... Jocaste le rassure :

l'effort libre : ... bref, la liberté. A cela nous répondrions que, libre ou non, l'homme qui *veut*, si déterminé que soit ce vouloir, représente une somme de forces, de forces vitales et que nous pourrions très bien nous intéresser aux rapports de ces forces vitales à d'autres qui n'auraient pas la même direction. Deux séries de forces déterminées en train de « composer » suivant leurs lois, une résultante dont nous n'aurions pas d'avance la clé... voilà la situation qui est pour nous une situation de conflit. Mais si cette réponse n'est pas satisfaisante, nous pouvons nous appuyer sur la thèse de la liberté, car les partisans de cette thèse n'ont pas partie perdue. M. James (op cit p. 606) donne un résumé succinct du problème : « Ainsi donc, la question de fait dans la controverse du libre arbitre, est extrêmement simple : elle porte uniquement sur la quantité de l'effort d'attention que nous pouvons déployer à un moment donné. La durée et l'intensité de cet effort sont-elles, oui ou non, des fonctions fixes de l'idée à laquelle il s'agit de faire attention ? Or il semble, ainsi que je viens de le dire, que dans chaque cas, nous puissions faire plus ou moins que nous ne faisons... Cependant... toutes les *volitions sans effort* de cet homme ne sont que des *résultantes* d'intérêts et d'associations dont la puissance et le cours sont déterminés mécaniquement par la structure physique de son cerveau. Dès lors, on peut être irrésistiblement amené, au nom de la loi de continuité... à refuser à ce petit phénomène de l'effort, le privilège de tenir en échec l'universel déterminisme, roi absolu de tous les phénomènes. Car enfin, la conscience de diverses alternatives possibles se retrouve aussi bien dans la volition *sans effort* que dans la volition *avec effort* : Or il est certain qu'elle est une illusion dans le premier cas, pourquoi pas dans tous les cas ? En réalité, la question est in-

« Ne t'inquiète pas, l'enfant de Laius qui, d'après l'oracle devait plus tard tuer son père, est mort exposé dans la montagne ». Mais OEdipe s'acharne à poursuivre ses recherches. Il a juré... Il *veut* trouver le seul témoin existant du fait. Il *veut* tout savoir, il met au défi la Fatalité. Il défie les circonstances adverses, les coïncidences. Il est innocent... Loin d'attendre, comme l'eût fait, peut-être un homme plus astucieux, que la Fatalité justifiât son accusation, il va à sa rencontre. Loin d'attendre les témoins accusateurs, il les fait venir de par sa volonté de roi. Il fait venir le serviteur, le berger de Laius. Il fait venir le berger de Polybe. Peu à peu les coïncidences se complètent. Il n'est pas le fils de Polybe. Il fut adopté. Il persiste pourtant : « Arrête-toi, OEdipe... Ne m'en demande pas plus, malheureux roi ! » Mais lui n'y prend pas garde. Il mène toute l'investigation, force toutes les réticences. Il *veut* être obéi.

Il défiera jusqu'au dernier moment la Fatalité, même après le verdict ultime. Il ne sera point son jouet. S'il

soluble tant qu'on se tient strictement sur le terrain de la psychologie... Il faudrait pouvoir remonter aux antécédents de l'effort, déterminer mathématiquement leur coefficient d'efficacité, et prouver déductivement, grâce à des lois dont nous n'avons pas le moindre soupçon, que ces antécédents ne comportaient qu'une seule quantité fixe d'effort, celle qui précisément a été déployée... Dans la mesure donc, où nos volitions peuvent être des variables indépendantes, la psychologie doit les ignorer... le dosage de l'effort n'est pas de sa compétence. Elle fait donc abstraction du libre arbitre... abstraction qui revient pratiquement à une négative... (Mais)... Que l'effort soit ou ne soit pas complètement prédéterminé, elle n'arrivera jamais à prédire infailliblement le parti qu'un homme prendra dans une circonstance...

L'importance morale de l'effort est incontestable... avec

croyait en elle, il se serait résigné dès l'accusation, et plus facilement encore à mesure qu'elle l'accablait de preuve en preuve. Non, il ne croit pas à la Fatalité, et la preuve en est qu'il lutte d'un bout à l'autre du drame et qu'ils redoublent d'efforts à mesure que se dresse devant lui l'inévitable. Fort d'un bonheur qu'il s'est donné lui-même, il n'entend pas maintenant se laisser mener, abdiquer sa *volonté*. Il n'entend subir ni avertissements, ni autorité humaine ou fatale. Il croit pouvoir commander aux circonstances, arranger les faits, construire, à son intention, l'échafaudage des événements. OEdipe se croit libre.

Sommes-nous ici si loin de notre siècle ? Se croire libre, agir en homme libre, puis à la fin se trouver conduit par des forces extérieures : milieu, hérédité, tendance, circonstances, destin, peu importe. Toujours cette révolte de la volonté et toujours cette contre-pres-sion de limites imposées.

Au point de vue moral, cette situation nous est-elle si étrangère ? « Tu oses, o roi, vivre en si haute place », demande la morale. Je ne dois mon bonheur qu'à moi seul, réplique OEdipe. — Ton bonheur est illégitime. Il est établi sur un crime. Tu as porté atteinte à la plus sacré des lois, celle de la famille. Tu es parricide. — Je suis

l'effort nous avons conscience de pénétrer dans un *monde absolument nouveau*. . l'effort est une mesure de valeur de l'homme. Je n'hésite pas, quant à moi, à trouver ses droits supérieurs à tous les autres, partant, à croire à l'existence du libre arbitre et à considérer le déterminisme comme un principe provisoire et comme une simple méthode ».

innocent. — Souviens-toi du carrefour. — Ce fut une agression de hasard. Je suis innocent. — Souviens-toi de l'homme tué. Ce fut Laius, ton père. — Mon père est le roi Polybe. — Polybe adopta un enfant que lui apporta son berger. Ce fut toi. — L'enfant de Laius est mort dans la montagne. — Tu fus sauvé par les bergers. Tu as vécu pour tuer ton père. — Je ne savais pas. — Ah... et tu prétends te suffire à toi-même, façonner ta vie de par ta seule volonté, mener le cours des choses. Malheureux, tu as jeté l'épouvante dans ta famille. — Je ne le savais pas. — Toute faute appelle une peine, o roi. Tu ne savais pas, mais tu as cru vouloir ce que tu as fait. Si chacun agissait comme toi, les hommes de Thèbes ne pourraient plus vivre ensemble. Chacun est solidaire d'autrui. Nulle faute ne doit rester impunie. Tu dois obéir, comme un autre, à la loi, à la nécessité. — Loi inique, l'intention ne fut pas criminelle. Je ne savais pas, je suis innocent, je serai réhabilité.

Rien de particulièrement attique, de particulièrement local, dans ce conflit. OEdipe *se croit* libre ; à la fin, il voit qu'il a été mené comme un enfant ; le destin est ironique. OEdipe *veut* ce qu'il a fait, mais ce qu'il fait est déjà *voulu* (1). Il choisit son chemin, mais c'est celui de la Fatalité. C'est que son vouloir, son choix s'attachent à une faute, et cette faute, inconsciente ou non, appelle

(1) Les idées qui naissent des sensations ou plutôt de leurs résidus, s'associent dynamiquement, sont des forces et la résultante de ces forces emmagasinées dans le cerveau est volonté... Cette volonté n'est pas libre. Elle est une résultante, non pas une cause... « Ces idées acquièrent chez l'homme une énergie

un châtement. Il est *déterminé* (1), mais, malgré l'évidence, malgré la défaite, il lutte quand même, il se croit toujours libre. La Fatalité est là, mais dans son cœur est aussi la rancune. Il fera encore ce qu'il voudra ; plus tard, à Colone, il sera proclamé innocent.

Fatalité, Destin, Providence, Déterminisme, au fond qu'est tout cela sinon une personnification devenue science ? De tout temps, une même voix n'a-t-elle pas crié à l'homme : « Je te mène »... De tout temps, une même réponse n'est-elle pas sortie de ses lèvres : « Je me mène »... Ecouter la première, c'est devenir son esclave ; écouter la seconde, c'est voir reculer peut-être l'immuable... Et c'est pourquoi le cri d'OEdipe, comme celui de Prométhé, a dépassé les frontières, survolé les siècles. C'est pourquoi OEdipe personnifie l'universel.

Le fond de ce conflit devenu moderne, devenu subjectif, est-il si différent de nos jours ? Se croire libre comme OEdipe et comme OEdipe se trouver emmuré par la Nécessité, n'y a-t-il pas toujours cet antagonisme du vouloir faire et du devoir faire ?

Dans le cours des choses, le désir commun d'un groupe contraint les désirs adverses à le suivre. La tendance commune tire à elle les tendances vagabondes.

plus ou moins grande selon les circonstances... énergie à laquelle il ne saurait résister et qu'il ne peut combattre qu'au moyen d'idées contraires capables de contrebalancer les premières. « Les différentes manifestations de la pensée. » — VI. Conclusion J. Guérin, 1899.

On a beau dire aux déterministes que *l'idée* de la liberté est *une cause* déterminante de la conduite, ils vous répondront : mais cette idée elle-même est déterminée... et ainsi de suite.

Le courant central du fleuve, dirait-on, entraîne à sa suite le plus possible de la masse des eaux ; les parties qui touchent aux bords... à la dure Nécessité... sont heurtées violentées, battues ; malheur aux eaux qui débordent, elles sont taries, perdues, elles n'iront pas à la mer. Et ainsi dans le « courant de la vie », malheur aux lignes divergentes... elles s'arrêteront bientôt, piétineront sur place ou disparaîtront pour toujours, car elles n'ont pas pu ou voulu suivre la voie, où la vie est pleine, où le courant est rapide où la conscience se fraye, dans la matière, sa direction la plus sûre. Et dans une société, malheur aux forces divergentes ; les désirs, les tendances individuelles doivent marcher avec elle. Ceux qui ne veulent ou ne peuvent pas suivre, elle les y contraint ou les supprime. Cette contrainte est loi, nécessité... Dans l'individu, dans la pensée, dans l'acte, elle existe peut-être aussi. Qui nous dira jusqu'où va la nécessité. (1)

Mais voici la merveille. Comme OEdipe, je me crois libre. Le déterminisme m'avise : faites attention à ce mur. C'est la nécessité. Eh oui, je le vois, ce mur, je

(1) Tout est mécanisme, selon beaucoup : Laplace, du Bois-Raymond, Huxley, mécanistes radicaux, que cite M. Bergson. Ce dernier repousse leur thèse ainsi que celle des finalistes radicaux (Leibnitz., op. cit 38 sqq.) « Toute la psychologie est obligée d'être déterministe, déclare M. Höffding, et ainsi, le motif... c'est nous-mêmes sous une forme déterminée... C'est la nature de notre être qui décide si une chose peut devenir un motif » (434, psy, fondée sur l'expérience, op. cit) cf. Schopenhauer, *Lib. Arb.* « La nécessité préside à la production des individus. »

le sens m'enserrer de toutes parts, mais je me crois libre, je n'hésite pas à donner de l'épaule, et voilà le mur qui recule. Chose contradictoire, c'est un mur mobile... Et tout le long de ce passage emmuré par où est venu l'homme, tout le long du chemin de la conscience, tout le long du trajet de la vie, depuis le protoplasme jusqu'à l'intelligence... il s'est trouvé, une poussée vitale, un effort pour ébranler ce mur... Il a reculé et ainsi le passage s'est ouvert plus large. Il y a plus de place, plus d'air, plus de ciel.

Le mur a reculé, mais il est là encore. Sans doute il y est, il y sera peut-être toujours. C'est pourquoi ce combat qu'a livré Œdipe n'est pas encore terminé. Le mur est toujours là ; mais si je me crois libre, il n'a rien d'immuable, et si, fort de ma croyance je redouble d'effort, il reculera encore, il me laissera voir d'avantage d'horizon, d'avantage d'avenir (1).

(1) Dans son ouvrage sur la liberté et le déterminisme, (Alcan 1907, p. 344-345), M. Fouillée cherche à concilier sur le plus vaste terrain possible, le déterminisme et la liberté... « Si on abstrait ce que les notions dernières des systèmes ont de différent, on aura peut-être un *résidu* commun... La notion d'une activité indéterminée, celle d'une activité déterminée et celle d'une activité déterminante (l'indifférence, la nécessité, la liberté). Rien n'empêche d'admettre la nécessité comme loi des effets ou des moyens... déterminés par une cause supérieure... conception qui n'exclut pas la possibilité de la liberté dans la cause même. Bien plus, si par hypothèse la cause est libre, il faudra précisément que cette dépendance complète existe dans les effets. Le vrai fatalisme est celui qui soutient que le dernier mot des choses... est une nécessité absolue et radicale... puissance déterminante, sorté de destin qui nous offre encore pour résister, un je ne sais quoi dont *dépend* tout le reste. Ainsi la nécessité

Ainsi l'OEdipe roi de Sophocle, nous paraît être un drame où l'élément universel occupe une place aussi importante que celle de l'élément particulier ; la lutte entre la fatalité et la liberté nous intéresse au même degré, sinon plus que le conflit particulier entre la personne d'OEdipe et tout ce qui le menace de destruction. Nous dirons même, en nous fondant sur les résultats analytiques déjà obtenus, que l'universalité nous paraît être la marque du drame sophocléen (1).

Une si grande importance donnée à l'élément universel dans un drame, peut-elle changer l'opinion émise plus haut, savoir : que le conflit-devenir est le fond du

ne peut exclure toute liberté que si elle s'érige en absolu... que si elle se confond pour nous avec l'indépendance... Une idée plus ou moins vague d'indépendance et de liberté se trouve ainsi l'élément dernier des systèmes ». Puis M. Fouillée résume : L'idée de liberté... nous a paru être aussi au fond de la conscience... elle est déjà moins abstraite, elle est ce que nous désignons par le mot moi, marque de notre personnalité en face de l'univers... psychologiquement... cette idée est un intermédiaire entre la liberté et la nécessité... il est incontestable qu'elle existe et agit dans tous les esprits... dans la sphère de l'expérience, elle est une *idée-force* qui produit son effet sur le mécanisme de nos actes selon la loi de causalité empirique... la liberté est, en second lieu, un objet de *désir* conséquemment une fin directrice dont l'influence s'exerce sur nos actes, les règles... La détermination mécanique n'est que le prolongement du passé, la détermination finaliste a lieu par l'idée et le désir d'une fin à venir... il y a progrès du point de vue mécaniste au point de vue finaliste. En troisième lieu, la liberté est un objet d'amour moral. Si le déterminisme existe encore dans notre amour du bien universel, il a pris la forme de liberté, très voisine du fond.

(1) Nous avons indiqué, dans les graphiques des drames de Sophocle, l'Electre, l'Antigone, l'Ajaj, comment le conflit que représente le cas particulier est aussi un conflit d'ordre univer-

drame ? Nous ne le pensons pas et cela pour une raison qui nous semble avoir son importance.

Envisager les combattants de divers points de vue n'est pas changer la nature du combat. Dans l'OEdipe roi par exemple, je puis m'intéresser principalement à un *accusé* dont le *procès* a lieu devant moi, dont l'acquiescement m'est hautement désirable. D'un autre côté, je puis m'intéresser à un être humain qui se précipite sans le savoir au-devant d'un danger mortel. Je puis encore m'intéresser plus particulièrement à la coïncidence, sorte de problème géométrique où tel point d'une figure, (le carrefour) coïncide avec tel point d'une autre, où il ne reste finalement qu'à superposer un dernier côté à un dernier côté (témoignages des bergers de Laius et de Polybe). Je puis m'intéresser encore non à OEdipe, en personne mais à ce qu'il représente : la volonté se croyant libre ; et à un point de vue plus universel, la liberté humaine opposée à tout ce qui n'est pas elle... Evidemment, le point de vue varie suivant le cerveau qui le formule ; dans une assistance deux points de vue individuels ne sont jamais pleinement identiques.

sel. Dans l'Antigone, la loi civile s'oppose à la loi naturelle, dans l'Electre, la loi du talion, la vengeance (les codes criminels modernes ne sont que des vengeances socialisées) à la loi naturelle. Le conflit de l'Ajax même est le fond d'innombrables suicides modernes, l'idéal d'un passé plus heureux s'opposant à un présent de honte et de misère. Dans l'OEdipe à Colone, le libre arbitre et la Fatalité sont encore en conflit. OEdipe est réhabilité, la Fatalité n'est plus « méchante », elle est « bonne ». C'est là peut-être le fond de plus d'une religion : une justice divine, une réparation, qui rectifie tôt ou tard les injustices.

Il reste cependant, à condition de ne pas exiger une exactitude rigoureuse. deux points de vue à peu près communs à tous les spectateurs (1) : la partie de la perception qui vient de l'objet (les sons, mouvements, faits extérieurs) et, plus particulièrement, le conflit-devenir. En effet, si personnel, si isolé que soit son point de vue, le spectateur qui l'adopte et le suit s'intéresse précisément au devenir de ce point de vue, au rapport mobile de ses éléments. Je puis m'intéresser à *OEdipe-accusé* ou bien à *OEdipe-en-danger* ou encore à *OEdipe-volonté*. Si j'adopte la première attitude, je m'intéresserai, non pas tant à la culpabilité ou l'innocence d'OEdipe, qu'au devenir, au rapport mobile de ces deux éléments ; en ce moment, OEdipe est-il plus loin ou plus près de la preuve d'innocence ?... De même, si j'adopte le deuxième point de vue, celui d'OEdipe en danger, je me demanderai sans cesse s'il est près ou loin de la chute.

De même aussi, en admettant que j'eusse adopté le point de point de vue particulièrement signalé, celui de la liberté et du déterminisme, ne serai-je pas intéressé surtout par leur relation changeante et mobile ? Ce ne serait pas tant comment la croyance à la liberté se comporte en ce moment vis-à-vis de la fatalité, que com-

(1) « La perception est... la conscience de l'objet immédiatement présent à l'organe sensoriel... Une partie de ce que nous percevons nous vient de l'objet extérieur par le canal des sens, et l'autre partie... de notre conscience » (James. 453)... Ainsi, deux consciences n'étant pas identiques, deux perceptions adultes, ne sont pas identiques rigoureusement. Quant au devenir, s'il y a quelque chose de commun à toutes les consciences, c'est bien le mouvement, le courant de la conscience. Si l'objet de la conscience est dans chaque cas un conflit, nous aurons dans l'assistance un principe d'unité qui est précisément le conflit-devenir.

ment cette croyance se conduira dans un instant, et puis dans l'instant d'après. Je vois cette croyance aux prises avec la fatalité. Elle est forte, énergique ; puis peu à peu, elle est chargée d'un poids d'évidence de plus en plus lourd. Elle semble faiblir. Va-t-elle être accablée ? Se redressera-t-elle ? Le poids augmente ; va-t-elle être écrasée ? s'avouera-t-elle vaincue par l'éternelle nécessité des choses ? ... Mon intérêt n'est-il pas surtout là dans cette question posée à l'avenir, question mobile comme le devenir du conflit, mobile comme le rapport des facteurs, question non pas posée, mais qui se pose sans cesse tout le long du drame ?

Ainsi, quel que soit l'angle sous lequel je regarde le drame, cas particulier, cas universel ou tout autre, quel que soit d'ailleurs le type de conflit représenté, simple, mouvementé ou tout autre, toujours est-il que je m'intéresse au devenir de ce conflit...

Ce devenir est commun aussi aux personnages principaux. OEdipe s'intéresse, non pas tant aux souvenirs du conflit écoulé, ni même tant à son état actuel, qu'à ce « qu'arrivera-t-il » significatif qui l'entraîne et le menace. Jocaste également, mais le « pourrait être » des choses l'emporte plus vite au terme... elle se tue (1).

(1) Cf. « Le sentiment et la pensée » (A. Godferneaux, Alcan. Paris 1894). Dans une étude de Psychologie anormale et de Psychologie normale, l'auteur nous fait voir très bien l'importance des liens subjectifs « *L'état affectif est un agent unificateur...* La vie physique et la vie morale sont continuellement bouleversées par les états affectifs qui se traduisent dans la pensée et donnent à l'association des idées un caractère d'incohérence (dans

De la sorte, et les spectateurs et les personnages sont entraînés par un courant d'intérêt, sans arrêts, sans étapes, courant où apparaissent, non des stationnements, mais des sommets de vagues qu'on peut appeler événements cruciaux, mais qui n'en est pas moins un courant, une continuité. Ce mouvement nous porte sans cesse à travers danses, chœurs, attentes, ou même les arrêts artificiels du courant. Il traîne à la suite et notre pensée et notre sentiment. C'est, le courant même de l'émotion tragique. Et ceci est très important pour nous : ce devenir qui ne s'arrête jamais, qui synthétise tous les éléments statiques, c'est peut-être une source vive d'unité... de l'unité dynamique.

Cette idée, l'unité de devenir, idée que nous ne devons plus perdre de vue, nous fournira peut-être dans ce qui va suivre, le fond de l'unité vitale dont nous avons parlé dans le précédent chapitre.

Résumons cette partie de notre étude et concluons. Le conflit nous paraît être un élément essentiel du drame. Pourtant ce n'est pas le conflit au sens ordinaire du mot. Ce n'est ni le conflit attitude, ni le conflit par série de tableaux, ni le conflit par étapes, ni même le conflit qui se concentre dans un « maintenant ». Il est peut-être tout cela, mais il est plus, il est mobilité, continuité, devenir ; il n'a rien de statique, rien du concept.

la maladie) et, même chez l'individu sain l'état affectif est l'agent profond de l'association des idées » (p. 199). Nous verrons plus loin l'importance du sentiment déterminé comme agent unificateur des idées.

Dans Sophocle, ce conflit nous paraît prendre une forme qu'on peut appeler *simple*, dans Euripide, une forme qu'on peut appeler *accidentée*. Le premier semble mieux dégager l'élément universel. Mais quel que soit le type du conflit, qu'il soit simple ou accidenté, que l'universel ou particulier en forment le fond, c'est toujours le conflit-devenir qui est la source de notre intérêt et par conséquent la source de l'émotion tragique. En un mot, si nous voulons chercher le principe du drame, nous devons le chercher dans le principe *dynamique*.

CHAPITRE III

LE CONFLIT-DEVENIR ET L'UNITÉ D'ACTION

(ASPECT DYNAMIQUE DE L'UNITÉ)

Si l'essence du drame est le conflit-devenir (Ch. II) tous ses éléments ne doivent-ils pas se fonder sur le mouvement ? La question d'unité est de première importance. L'unité dramatique n'étant pas d'ordre statique (Ch. I) quelle est sa nature ? Il est nécessaire d'abord de préciser les termes qui doivent servir à discuter cette unité : « statique », « dynamique », l'« action », le « but », la « direction », la « cause », l'« effet », l'« obstacle », la « nécessité ». Cet examen permet de dire que l'unité dramatique est une unité d'ordre dynamique. L'essence de l'unité dynamique est la « cause ». Cet examen permet aussi de constater un rapport étroit entre l'unité dynamique et l'émotion tragique ressentie par le spectateur. De plus, cette étude permet de mieux déterminer la nature du conflit-devenir. Le fond du drame paraît de plus en plus être le mouvement sous forme de conflit-devenir-déterminé.

Dans notre premier chapitre, nous avons essayé de préciser, par une étude de la Poétique, le sens de l'expression *unité d'action*. Nous avons trouvé que l'explication donnée par Aristote, trahit une conception au fond statique et, partant, non dramatique, mais qu'elle ren-

ferme, en revanche, trois idées d'une grande importance : idée de suite nécessaire d'événements, idée de but ou de direction, idée d'une action construite de manière à produire l'émotion tragique.

Dans le deuxième chapitre, nous avons tâché de montrer que le conflit-devenir est le fond du drame grec, qu'il est résultante mobile, et que sa mobilité significative — son devenir — absorbe la plus grande partie de notre intérêt. C'était là une première détermination du conflit dramatique.

Nous nous proposons maintenant, en combinant les résultats des deux premiers chapitres, de préparer la voie, si possible, à une deuxième détermination. Puisque le conflit est mouvement (Ch. II), nous devons déterminer la « direction » de ce mouvement, son « comment », son « pourquoi », ses résultats déjà envisagés statiquement (Ch. I). En d'autres termes, nous devons établir, pour le mouvement, les rapports de lieu, de manière, de cause et d'effet. La direction se rapportera ainsi au « but » d'Aristote, le « comment » à la suite d'événements tombant du bonheur au malheur, le « pourquoi » à son idée de *nécessité*, à la loi causale, les résultats au « *katharsis* », c'est-à-dire à l'effet salutaire du conflit chez le spectateur.

Ces questions de « où », de « comment », de « pourquoi » ne se posent évidemment qu'en vue de la dernière ; la production en nous de l'émotion tragique. Par conséquent se posent les questions suivantes corollaires : telle direction, telle manière, telle causalité sont-elles

susceptibles de produire l'émotion tragique ?

On voit la direction générale de notre examen... Si le conflit est mobile, ses parties intégrantes ne doivent-elles pas l'être également ? Etant donné tel genre de détermination mobile, comment affecte-t-il l'émotion tragique résultante ?

Mais puisque d'après cette hypothèse, toutes ces « parties » renferment quelque chose de commun, savoir la continuité, puisque d'autre part, elles se rapportent au conflit, elles doivent s'appliquer nécessairement à la question de l'*unité d'action*, (1) car l'action n'est autre chose que le conflit (Ch. II) et l'unité, toujours d'après l'hypothèse, au lieu d'être un lien statique (Ch. I) est vraisemblablement une liaison dynamique.

Nous dirons donc que l'objet ultime de ce chapitre est de trouver une réponse à la question posée au chapitre I : Qu'est-ce que l'unité d'action ? (2) Puisque elle n'est pas d'ordre statique, est-elle d'ordre dynamique ? Une réponse à ce problème, les rapports de lieu, de manière, de cause et d'effet ayant été établis, nous donnera les moyens de mieux déterminer la nature du conflit et de mieux tracer l'influence de telle ou telle détermination sur l'émotion tragique.

Dans cette recherche nous croyons devoir, vu les idées confuses qui subsistent sur l'unité, (Ch. I) procé-

(1) Le principe directeur de toutes les hypothèses scientifiques, c'est la recherche de l'unité. (Naville, log. de l'hypot. 139.)

(2) C'est à peu de chose près la méthode qu'a suivie Aristote. Voulant approfondir la nature de la tragédie, il commence par étudier la question de l'unité d'action, il en fait même le fond de la Poétique (Ch. I).

der par voie d'analyse et d'exemples en nous appuyant rigoureusement, pour les parties techniques, sur les études spéciales s'y rapportant. Voici donc l'ordre de l'examen :

1^o Discussion, *par rapport au mouvement*, des termes techniques : unité, action, but, direction, ressort, cause, effet.

2^o Examen d'ouvrages spéciaux et de drames afin de vérifier le sens mobile de ces termes et d'établir, pour le conflit-devenir, des rapports de lieu, de manière, de cause et d'effet.

3^o Synthèse de ces résultats en vue d'une conclusion.

Pour mettre bien en lumière la différence que nous supposons exister entre les conceptions statique et dynamique d'unité, prenons un exemple simple, exemple d'ailleurs qui nous permettra de préciser presque tous les autres termes cités.

Une compagnie d'infanterie stationne sur la place. Elle est alignée, mais au repos. Comme spectateur, j'ai de cette compagnie une impression d'ensemble... mettons d'abord de *couleur*. Je remarque, en analysant, que mon impression provient d'une répétition de la même couleur. Chaque unité de la compagnie porte une tunique bleue, un pantalon rouge ; chacune des unités concourt à l'impression du tout... Il y a unité de couleur. Je trouverai, en poussant plus loin l'analyse, autant d'impressions d'ensemble que je voudrai... Chaque soldat est français... il y a unité de nationalité, chacun est équipé de façon analogue... il y a unité

d'équipement... La forme ou l'attitude, le geste ou le parler, la pensée ou le sentiment, tout peut servir de base à l'unité, pourvu qu'une parcelle du tout se répète en même temps dans les parties.

De même, quand les détails de l'Eglise de Notre-Dame se trouvent noyés dans un même « ton », quand le tableau d'un dessin de Botticelli révèle une même qualité de ligne, quand dans la Marseillaise d'un Rude, bouches, yeux, bras, torses, tous les détails répètent une même expression de vigueur, toutes les fois que les parties concourent à l'impression d'ensemble, il y a unité, mais unité où le « *même* », s'étant *déjà* constitué dans l'espace, se trouve immobilisé dans un tout... Ce sont des cas d'unité statique.

Revenons à la compagnie d'infanterie... L'exercice terminé, elle quitte la place, s'engage dans la rue A. oblique à droite, suit la rue B, tourne à gauche, passe par la rue C, et rentre à la caserne : A tous les *moments* du trajet, je retrouverai les unités statiques... j'aurai toujours une impression de rouge et bleu, mais cette fois, il y a plus, il y a le mouvement, le trajet *se faisant*. Ce mouvement est une *action* et non un tableau.

Si je considère ce trajet comme un « tout », qu'y a-t-il maintenant de commun à toutes les parties ? Quel est ici le principe d'unité, c'est-à-dire le *même*. (1) se

(1) Nous n'employons pas le mot « même » dans son sens absolu... La thèse du devenir, la thèse dynamiste, rejette précisément toute idée d'identité pure... Continuité, changement, élan vers l'excitation, assimilation du nouveau ou création, voilà, dans la durée, quelques-uns des caractères du devenir. Statiquement, les parties d'un tout ne seraient non plus absolument identiques. Nous y reviendrons au IV^e Ch.

retrouvant partout dans l'ensemble ? Evidemment le mouvement, puisque un trajet se faisant est mouvement, mais qu'y a-t-il encore ?... La compagnie quitte la place, elle se dirige vers *la caserne* ; la caserne l'attire en quelques sorte. Alors *l'idée* de la caserne, consciemment ou inconsciemment, dans l'esprit qui commande ou par retentissement dans celui de la compagnie, cette *idée* paraît toujours être présente durant tout le trajet. En effet, *l'idée* du but ou de la caserne est aussi mobile que la marche dont elle est directrice. Elle est, si j'ose dire, doublement mobile, car elle se transporte idéalement au but en même temps qu'elle s'en approche réellement par le fait que la compagnie s'avance.

Puisque *l'idée* du but, comme le mouvement, parcourt tout le trajet, elle *lie* toutes les parties de ce trajet, et ainsi, si l'unité exige qu'un élément d'un tout soit commun aux parties, cet élément doit être, dans ce cas, ou le mouvement ou *l'idée* mobile du but ou tous les deux. Or le mouvement associé à *l'idée* du but en présence de l'obstacle n'est autre que la direction. Si les deux premiers sont mobiles, cette dernière doit l'être aussi. Si les deux premiers sont des principes d'unité dynamique, la direction doit l'être aussi. Voilà donc trois éléments mobiles qui nous permettent de mieux apprécier la nature de l'unité dynamique et de la différencier de l'unité statique ; le tout et les éléments de l'une sont mobiles, le tout et les éléments de l'autre sont immobiles.

Cependant nous n'avons encore noté qu'en passant une autre différence capitale entre l'unité statique et l'unité dynamique (1). La première, d'après l'exemple de l'unité de couleur, est une répétition du « même » dans les parties d'un tout. La deuxième rentre difficilement dans ce cadre. Le mouvement en train de s'accomplir n'a, à vrai dire, ni tout ni parties (Ch. II). Ce ne sont que les idées conventionnelles de commencement et de fin de mouvement qui nous permettent de le considérer comme un tout, et, par conséquent de concevoir *une* action. Quant au « même » qui se répète, c'est plutôt un *même* qui se continue, c'est-à-dire successif. Alors comment préciser cette différence capitale, comment différencier davantage les deux genres d'unités ?

A considérer plus attentivement le cas où la compagnie stationne, nous remarquons que l'unité de couleur est non seulement une unité d'ordre statique, mais que ses éléments occupent une étendue d'espace ; l'unité statique est une relation dans l'espace.

A examiner le cas contraire de la compagnie en marche, nous remarquons que l'unité de mouvement, ou de but, ou de direction est non seulement une unité

(1) Soit une pluralité d'objets de même espèce : chacun considéré à titre d'élément ou de facteur de cette pluralité est une unité... L'unité métaphysique désigne quelque chose de simple et d'invisible, l'unité mathématique est proprement l'idée d'un rapport... d'un objet faisant partie d'une multitude... Mais, pour la *création* de figures, (donc dynamique) trois éléments sont nécessaires : 1° l'idée de l'espace ; 2° l'idée du point ; 3° le mouvement... (Rabier, Log. Ch. XV, 264-266).

d'ordre mobile, mais que son élément unificateur ou principe est une *succession* ou mieux une *continuité*. L'unité dynamique est une relation temporelle. L'unité statique est le résultat d'un « même » à multiples exemplaires répétés dans l'espace ; l'unité dynamique le résultat d'un « même » à un exemplaire se continuant dans le temps. Bien plus et toujours par rapport au temps, l'unité statique *a été* faite, elle ne se fait plus dans le temps, le temps coule sur elle sans l'affecter, elle appartient à l'achevé, sa relation temporelle est du passé, seule sa relation dans l'espace est du présent... l'unité dynamique, au contraire, *se fait* ; elle est dans le temps, elle n'est rien sans le temps ; elle est du maintenant. Elle contient à la fois le passé à l'état de souvenir, et l'avenir à l'état de puissance ; sa relation dans l'espace est du passé, seule sa relation temporelle est du présent.

D'un côté, la mobilité, le rapport temporel, de l'autre l'immobilité, le rapport dans l'espace, voilà une démarcation approximative entre les deux unités. Il existe, sans doute, d'autres différences que nous ne saurions examiner ici ; disons sommairement que l'unité dynamique semble devoir se rapporter plutôt à l'unité vitale et l'unité statique à l'unité « conceptuelle ».

Quant aux autres termes techniques que nous n'avons pas encore envisagés, — le but, la direction, l'action, les ressorts, la cause, l'effet — ils doivent être, par hypothèse (le conflit étant mobile), également mobiles. Par exemple, le but ou plutôt l'idée du but, *si* elle dirige le conflit, le ressort, force effective, *s'il* est

toujours présent au mouvement, doivent être mobiles ; l'action étant le conflit, doit l'être également, sauf pour le commencement et la fin, la causè, *si elle* se fonde sur le mouvement, l'effet, *s'il* ne peut pas être séparé de la cause... doivent être tous mobiles et continus.

Mais c'est là un terrain dangereux. Pour appuyer ce qui n'est qu'une hypothèse, nous devons donc examiner dans les ouvrages spéciaux, le sens qu'on a donné à ces termes techniques afin de mieux déterminer le conflit sous ses divers rapports. C'est la deuxième partie de ce chapitre.

Qu'est-ce donc que *le but* et quels sont ses rapports, s'il en existe, avec la mobilité ? Voilà une première question que nous devons nous poser, question qui se rapporte évidemment à celle de la *direction* et dont nous trouverons des précisions dans les études sur la volonté et sur les causes finales.

Voyons d'abord M. Bain (Les émotions et la volonté, tr. Le Monnier, p. 294, Alcan, 1885) dont la thèse s'appuie en grande partie sur les conclusions de Darwin et de Spencer.

« Que la rencontre fortuite entre le mouvement et un plaisir se produise plusieurs fois et une association se formera, d'après la loi de la continuité, si bien qu'après un certain temps, le plaisir ou *l'idée du plaisir* provoquera le mouvement lui-même ». Cette tendance est renforcée par l'expérience... On a un *but* en vue... mais une puissance directrice manque... Or certains mouvements donnent du plaisir, d'autres de la souff-

france.. Pour chaque action accomplie par les mains, les bras, les jambes, il faut que les yeux et la sensibilité musculaire soient affectés et soient liés à *l'impulsion centrale qui dirige* l'accomplissement de l'acte ; *il en résulte qu'une simple idée suffit* comme antécédent directeur des opérations volontaires... rappelons que, grâce à une propriété de notre nature intellectuelle, *le souvenir, l'idée, l'anticipation*, peuvent dans tous les projets de l'action, opérer immédiatement de la même manière que la présence réelle.... Sans un antécédent quelconque agréable ou désagréable, actuel ou idéal, primitif ou dérivé, la volonté ne peut être stimulée.... Pour le moment, je tiens pour règle certaine, indiscutable, qu'il y a au début de toute impulsion volontaire naturelle quelque une des formes si nombreuses que revêtent le plaisir et la souffrance » (1) (p. 344).

Retenons de ce qui précède, d'abord qu'une simple idée suffit comme antécédent *directeur* des opérations volontaires, qu'ainsi *l'idée du but* peut être un aussi puissant motif que la présence réelle du but ; qu'ensuite notre activité suit une *direction* dictée par un plaisir ou une souffrance quelconque.

M. Höffding (2) quoiqu'ayant une autre conception de

(1) Ainsi, la soumission graduelle des organes à des *fins* intermédiaires, à l'imitation, au langage, aux notions préconçues du mouvement et des changements,.. complète l'éducation de la volonté... Cependant... « nous n'avons rien dit des obstacles que peuvent rencontrer les impulsions volitionnelles »... M. Bain discute ces obstacles... contrôle de la volonté sur les sentiments, sensations, la pensée, etc., mais il n'oublie jamais le lien qui existe entre la sensibilité et l'activité.

(2) Op. cit. 408, 410.

l'influence du plaisir sur l'impulsion volontaire, explique le rôle du but *et l'idée du but* à peu près comme M. Bain. M. Hôffding donne, du reste, un excellent résumé de la question...

« Au fond de la tendance proprement dite, il y a toujours une exigence plus ou moins consciente qui provient de ce qu'il s'est formé une représentation du but. La tendance devient *désir* quand cette représentation devient très distincte et qu'elle s'adjoint la conscience de la distance qui sépare la simple représentation de la possession effective... De ce que le but ou l'objet excite ou paraît exciter du plaisir, il ne s'en suit pas qu'il soit nécessairement lui-même ce plaisir... Dans la faim... la tendance porte avant tout sur la nourriture même et non sur le plaisir que nous éprouvons à l'absorber (1)... Le *mobile*, la force motrice, dans l'acte fait par la tendance est le *sentiment provoqué par l'idée du but*, et non... le sentiment provoqué par l'idée que la réalisation du but sera suivie d'un plaisir. »

Pour Schopenhauer, la pensée elle-même peut devenir motif ; seulement il n'est pas aisé de savoir ce qu'il veut dire par « pensées » ou « simples pensées » (2) ;

(1) Même dans le souhait qui naît de la tendance dont les conséquences seraient désagréables... « le but continue à garder pour la conscience tout son prix... » 410.

L'action peut être déterminée par des considérations plus étendues que ne le voudraient la tendance et le souhait (pensée de fins plus vastes que celles du moment).

(2) Est-ce une somme ou quelque chose d'analogie au monodéisme dont parle M. Ribot... « l'état de monodéisme peut être maintenu volontairement pour un groupe de perceptions, d'images ou d'idées adaptées à un but posé d'avance ». L'attention, p. 74. *op. cit.* p. 109.

l'homme peut former des représentations non sensibles... « des concepts... les animaux n'ont que des représentations sensibles. Les mobiles par lesquels leur volonté est influencée doivent être toujours présents et sensibles... ici la causalité directe du motif se révèle d'une façon plus manifeste... L'homme embrasse des *objets absents* comme des objets présents... Ce qui *détermine ses actions*... ce sont bien plus souvent de simples *pensées*... cela imprime à toutes ses actions un caractère d'intentionnalité »... La pensée devient motif, comme la perception devient motif, aussitôt qu'elle peut exercer son action sur une volonté humaine. Or, *tous les motifs sont des causes* et toute causalité entraîne une nécessité. (1)

M. James nous donnera des indications très précises ; « ... Mais la pensée (Ch. sur l'association) connaît d'autres allures où elle subit la direction de la volonté qui se tend vers un but déterminé, ou est orienté par un intérêt conscient... Or il arrive, tant dans la vie spéculative que dans la vie pratique, que certains de ces intérêts généraux prennent un très vif relief et exercent une action puissante sur la pensée en s'incarnant dans l'image d'une fin à réaliser. Ils (ces intérêts) organisent généralement alors des représentations qu'ils évoquent sous la forme de *moyens* orientés vers cette fin. Quand la seule pensée de la fin ne suffit pas à suggérer immé-

(1) D'après la théorie de Schopenhauer toute conscience a pour fond une aveugle mais incoercible volonté ou impulsion qui se cramponne à la vie... c'est le besoin joint à la douleur qui serait la chose vraiment positive et non le plaisir... Cette théorie est en contradiction radicale avec l'importance biologique du sentiment. Höffding (367).

diatement les moyens, il faut les chercher, et cette recherche devient un problème... (p. 355).

« Plaisirs et douleurs ont ainsi (ch. Volonté) sur l'action une influence si étendue et si évidente (1) que, aux yeux d'un philosophe trop pressé de conclure, ils sont les *seuls* mobiles de notre activité... C'est là une grande erreur.. Ils sont loin d'être des mobiles exclusifs. Ils n'interviennent, par exemple, ni dans les manifestations de nos instincts ni dans l'expression de nos sentiments » (584). Si l'on veut donner un nom à la qualité qui vaut à un état de conscience sa valeur d'impulsion ou d'inhibition, on n'en saurait trouver de meilleur que celui d'*intérêt*... Toute *idée qui domine* dans la conscience sans qu'une rivale arrive à l'y supplanter est une *idée qui réalisera inévitablement tout son automatisme moteur*... l'idée qui décide de l'action est tout simplement celle qui relie l'attention (Cf. Ribot). L'attention, conclusion... « Le vouloir s'achève dans la conquête de la conscience par l'idée » (59. b. sqq).

M. Bergson refuse d'assigner à la vie un but (2), mais

(1) Cf. Ribot, l'Attention, p. 84... L'attention n'est que la substitution d'une unité au changement, p. 7 sqq... « Qu'il s'agisse d'attention spontanée ou d'attention volontaire, il faut que les états affectifs des tendances soient éveillés... Là est la direction primitive, si elle manque, tout avorte...

(2) C'est en vain qu'on voudrait assigner à la vie un but *au sens humain du mot*. Parler d'un but est penser à un *modèle pré-existant qui n'a plus qu'à se réaliser*.. La vie, elle, progresse et dure. Sans doute on pourra toujours, en jetant un coup d'œil sur le chemin parcouru, en marquer la direction.. Mais du chemin qui allait être parcouru l'esprit humain n'a rien à dire. Bref, la thèse des causes finales va trop loin quand elle suppose une préexistence de l'avenir dans le présent sous forme d'idée. (page 65).

reconnait avec MM. Bain et Höffding sa toute puissante influence sur les actions humaines (1). M. Bergson nous en donnera surtout l'aspect dynamique.

« Dans les *actions* que nous accomplissons et qui sont des mouvements systématisés, c'est sur le *but* ou la *signification du mouvement*, sur son dessin d'ensemble, en un mot, sur le plan d'exécution immobile que nous fixons notre esprit. (p. 168).

« Le rôle de l'intelligence est, en effet, de présider à des actions. Or, dans l'action, c'est le résultat qui nous intéresse ; les moyens importent peu, pourvu que le but soit atteint. De là vient que nous nous tendons tout entier sur la fin à réaliser, nous fiant le plus souvent à elle pour que *d'idée elle devienne acte* ; les mouvements constitutifs de l'action même ou échappent à notre conscience ou ne lui arrivent que confusément... L'esprit se transporte tout de suite au but, c'est-à-dire à la vision *schématique et simplifiée de l'acte supposé accompli*... L'intelligence ne représente donc à l'activité que des buts à atteindre, c'est-à-dire des points de repos ».

L'examen des passages précédents nous permet de mieux apprécier le rôle et la nature du but. En ne tenant compte que des éléments communs à tous ces passages, nous pouvons en tirer les conclusions suivantes :

1° — L'idée du but est un motif d'action au même titre que le but.

(1) Cf. Il est incontestable.. que toute action humaine a son point de départ dans une dissatisfaction et par là même dans un sentiment d'absence. On n'agirait pas si l'on ne se proposait un but. (p. 321).

2° — Cette idée, schéma de moyens et fin, *dirige* l'action, lui donne une direction.

3° Elle est étroitement liée au sentiment qui est le mobile de l'action.

4° Etant motif, elle est cause.

En acceptant ces conclusions, qui sont celles de grand nombre de psychologues, rappelons que nous devons les examiner surtout au point de vue dynamique. Voyons donc dynamiquement ce premier point : comme le but, *l'idée du but est un motif d'action*.

Notons d'abord deux points tirés des passages cités plus haut : l'idée du but est mobile sous certains rapports, immobile sous d'autres ; elle s'associe au désir ou à la volonté... « Le mobile, la force motrice est le sentiment provoqué par l'idée du but »... « Une idée suffit comme antécédent directeur des opérations volontaires... » « La pensée connaît d'autres allures où elle subit la direction de la volonté qui se tend vers un but déterminé... » « Nous nous fions à la fin pour que d'idée elle devienne acte... » « Toute action humaine à son point de départ dans une dissatisfaction, un sentiment ».

Ainsi, lorsque d'idée la fin devient acte, lorsque le désir ou la volonté *se réalisent* et avec eux l'idée du but, cette fin, ce but sont mobiles... Le désir, la volonté, ne sont que la tendance arrivée à la conscience. La volonté en action est effort (Höfding) c'est-à-dire *mouvement*. L'idée du but, sous ce rapport, est mobile.

Mais, l'idée du but est le plan d'exécution *immobile* » (Bergson). Est-ce contradiction ? Non. C'est que M.

Bergson envisage l'idée du but d'abord *sous son rapport conceptuel*, ensuite *sous son rapport dynamique*, lorsque d'idée elle devient acte. Si donc, j'envisage l'idée du but par rapport à l'acte qui s'accomplit, elle est la mobilité même. Par le fait que j'avance, elle avance aussi. Elle fait le trajet. Elle est présente depuis le commencement jusqu'à la fin. Elle *lie* toutes les parties du parcours. Elle est un *même* qui se retrouve dans tous les éléments d'un ensemble.

Il est vrai que je dois, pour retrouver cette qualité de « même », remonter et descendre le temps, embrasser à l'aide du souvenir et des sentiments, le présent et le passé. Mais ce *même* n'en est pas moins une liaison. L'idée du but est un *même* mobile formant un tout dans le temps et non un *même* multiple déjà constitué dans l'espace, c'est-à-dire qu'elle est principe d'*unité dynamique* (1) et non statique.

Examinons à présent la seconde conclusion citée plus haut ; l'idée du but donne à l'action sa direction.

Or, en nous tenant toujours au point de vue dynamique, l'idée du but n'est pas seule à déterminer la direction ; il y a l'obstacle. Sans obstacle aucun, l'idée irait directement et instantanément au but. En présence de l'obstacle elle n'irait au but ni en ligne droite ni d'un

(1) Unité dans la continuité... cf, C. Bernard. *Revue des deux mondes*, Mai 1875. « En disant que la vie est l'idée directrice ou la force évolutive de l'être, nous exprimons simplement l'idée d'une *unité dans la succession*.. Notre esprit voit cette unité comme une conception qui s'impose à lui et il l'explique par une force ».

seul élan. Tous deux, l'idée et l'obstacle, déterminent la direction, cette dernière paraissant renfermer plus que l'idée du but. Mais, d'un autre côté, si l'on fait entrer dans l'idée du but, tout le schéma des moyens en vue de la fin, c'est-à-dire l'obstacle préconçu, on distinguera difficilement l'idée du but de la direction. Le schéma se réalisant n'est peut-être autre que la direction mobile. Quoi qu'on en pense, que la direction soit ou ne soit pas identique à l'idée du but, elle reste toujours une liaison d'ordre dynamique. Quel que soit l'effet de l'obstacle, qu'il nécessite ou non des détours, la direction qui va au but n'en est pas moins, dans un certain sens *la même* : en effet elle vise pendant tout le parcours, le même objet, elle va *vers* le même but. Elle est le chemin le plus court, *vu* l'obstacle. Bref, la direction, malgré les écarts, renferme toujours des qualités de « vers » de « but visé » et de « même », des qualités qui lient toutes les parties d'un ensemble ; c'est-à-dire qu'elle est principe d'unité dynamique.

Envisageons maintenant, et toujours dynamiquement, la troisième conclusion : *le sentiment provoqué par l'idée du but est un mobile d'action...* Dans la téléologie du sentiment, MM. James et Höffding sont également explicites au sujet de l'influence du sentiment sur les représentations. M. Bain avec M. Spencer vont même très loin : le plaisir et la douleur seraient les seuls moteurs de la volonté. Nous nous représentons une chose comme cause de la production d'un plaisir. Cette chose nous semble avoir du prix, provoque en nous le désir de

l'obtenir. Ce désir, fondé sur le plaisir (ou l'intérêt, James) devient cause. Puisque ce sentiment de plaisir ou d'intérêt est intimement lié à l'idée mobile du but, il doit parcourir d'un bout à l'autre l'action, lier tous les éléments du trajet. Il est, comme l'idée du but, un « même » qui se trouve successivement dans toutes les parties d'un ensemble. Bref, le sentiment est un principe d'unité dynamique.

Voilà donc trois éléments de l'unité dynamique ; l'idée du but, la direction, le sentiment. Tous les trois s'empruntent mutuellement quelque chose, tous les trois sont aussi, dans un parcours qui *se fait*, des liens mobiles qui attachent le point de départ à la fin. Rappelons que tous les auteurs cités, y compris Schopenhauer, ne font aucune distinction téléologique entre le but et l'idée du but, entre l'influence des objets présents et celle des objets absents sur l'action ; le lien est plus manifeste dans un cas que dans l'autre, voilà tout.

D'ailleurs, *tous* les motifs sont des causes, l'idéal n'étant qu'un résidu du réel. La durée et le mouvement vers un but, deux conditions essentielles de l'unité dynamique, se trouvent dans le monde de la pensée aussi bien que dans le monde de l'action extériorisée, de sorte que ce qui est vrai pour un cas d'ordre physique — un simple parcours — doit l'être aussi pour un cas d'ordre idéal où par exemple, un accusé cherche à prouver son innocence.

Récapitulons. L'idée du but paraît être la déterminante principale de la direction. Sa fonction est de lier successivement ou plutôt dynamiquement toutes les

parties d'un « tout ». Elle devient ainsi un principe d'unité dynamique.

Quant à la quatrième conclusion, — l'idée d'un but est cause — tout dépendra de la signification donnée au mot cause... Qu'est la *cause* ? Comment agit-elle ? C'est là, croyons-nous, un problème tellement vaste qu'on est très loin encore d'y avoir trouvé une réponse tant soit peu définitive (1).

Il y a la causalité qui n'est ni « cause » ni « effet », cause finale, cause efficiente, cause contemporaine à son effet ou le précédent, cause par « impulsion », par « déclenchement », par « déroulement ». Bref, pour la cause, toutes sortes de manières d'être et d'agir dont les applications diverses embrasseraient peut-être toute la philosophie. Aussi bien n'avons-nous pas qualité pour entrer dans le débat, ni obligation de le faire. Nous avons le devoir de serrer, dans d'étroites limites, notre enquête. Fixons donc ces limites.

Au premier chapitre, commentateurs et critiques nous disaient que l'unité d'action n'est autre que la loi de cause et d'effet. Cela ne nous éclairait guère. Il s'agissait précisément de savoir ce qu'était cette loi. On se gardait bien de nous le préciser davantage. Tout au plus nous en donnait-on une impression vague de chaîne et de chaînons, conception statique où la cause et l'effet,

(1) Nous ne l'aurions jamais abordé sans la nécessité où nous sommes d'en avoir une notion plus précise que celle que nous donnent d'habitude critiques et commentaires (Ch. I). La question de la cause est une question essentielle de l'unité et, par conséquent, une question essentielle du drame.

antécédent et conséquent indépendants, n'ont entre eux aucun rapport causal et intime.

Dans la même voie..., « nombre de philosophes », dit M. Rabier, « définissent la cause : la condition nécessaire et suffisante d'un phénomène, mais excluent du concept de cause toute idée d'action, de détermination et d'efficacité ».

Si, d'après ces deux remarques, la cause n'avait aucune efficacité, l'idée du but, qui est cause, n'en aurait pas davantage. Bien plus, la cause de l'action, qu'elle fût ou non une volonté associée au sentiment et à l'idée du but, se trouverait également sans efficacité. Il faudrait non seulement séparer la cause de son effet, en former des systèmes clos, mais aussi les considérer tous deux comme des séries disloquées de causes et d'effets. Tout serait morcelé, disjoint, sans continuité. Le mouvement, au vrai sens du mot, n'existerait plus dans le drame. Nous reviendrions au point de vue statique.

Notre position est tout autre. Pour nous, l'action est la mobilité même. Elle n'est dans le drame que le mouvement caractérisé. Si notre intelligence ne conçoit clairement que l'immobilité, c'est qu'elle est principalement une forme, une sorte de cadre, mais la continuité n'en est pas moins le fait primordial. Or, comment concevoir une mobilité sans cause mobile, c'est-à-dire sans la causalité ? Que cette cause soit une antécédente se prolongeant dans l'effet, ou qu'elle se trouve au sein même de la mobilité, contemporaine à l'effet, peu importe, elle n'est pas un système clos ou une série de

système clos dont rien ne se transmettrait. Si cela était, la cause d'une action ne serait pas continue, elle serait une série de causes disloquées, opérant on ne sait comment. La cause de l'action, tendance orientée, volonté canalisée ou sentiment attaché au but, serait une entité sans efficacité. Prenons un cas simple : je me meus dans une certaine direction, ce qui produit mon action est-il mobile ou non ? Cette cause est-elle une liaison sans discontinuité de suite qui dépose, en quelque sorte, son effet à mesure de l'accomplissement de l'action, ou est-elle au contraire, dépourvue d'efficacité, détachée de ce qu'on appelle son effort, brisée en série d'antécédents et de conséquents ? Bref, la cause dans une action qui se fait n'est-elle pas, en même temps que cause, causalité ? Voilà sommairement la direction de notre enquête. Voyons maintenant, dans les études spéciales, si cette hypothèse est soutenable.

Voici d'abord comment M. Rabier conçoit la cause. « Qu'est-ce alors qui distingue un corps qui se meut, d'un corps qui ne se meut pas, si le premier est considéré en un point quelconque de son trajet ? Otez la force, il ne reste aucune différence entre les deux. (Leibnitz). Pareillement ôtez l'idée d'efficacité, de détermination, et considérez la cause et l'antécédent accidentel dans un cas particulier, il n'y a entre eux aucune différence... Le privilège de l'antécédent causal *qui le fait constamment exister quand l'effet se produit*, c'est qu'il possède le pouvoir déterminant de cet effet » (Rabier, Log, 118, 119) et plus loin... « N'est pas cause

d'un *phénomène*, *c'est-à-dire n'est pas lié à ce phénomène par une loi de causalité*, un antécédent qui peut ne pas être donné sans que ce phénomène soit donné... ou bien... « un antécédent qui peut être donné sans que ce phénomène soit donné ». (Méthode d'accord et de différence). Il faut donc, d'après M. Rabier faire entrer dans l'idée de cause l'idée de connexion nécessaire. La cause contiendrait de la causalité.

Voyons maintenant ce qui a rapport à la cause finale.

Pour M. Janet (1), la cause finale n'est autre que l'idée du but... « la vraie cause n'est pas le fait mais l'idée du fait... c'est un fait prévu qui n'aurait pas pu avoir lieu sans cette prévision... (1-5). Cette cause... oblige la cause efficiente à prendre une direction plutôt qu'une autre ; c'est un but, c'est une cause finale. (51). Nous trouvons en nous l'existence d'une cause réelle qui est la finalité et dont le criterium est la coordination du présent au futur en raison d'une représentation anticipée : tel est le caractère de l'action volontaire. » (126).

Maintenant comment opère cette cause ? Eh bien, à part cette idée de prédétermination, elle opère comme la cause efficiente. La cause finale est un principe régu-

(1) Ce qui nous intéresse particulièrement dans la thèse de M. Janet c'est la nature et le *modus operandi* de cette cause et surtout ses rapports avec la cause efficiente. Si celle-là ne diffère de celle-ci que par une idée de direction, ou de but, si l'une ne diffère de l'autre que comme attraction et poussée, et qu'elles opèrent d'une façon identique, par causalité, c'est tout ce qui nous intéresse ici. Qu'un plan préconçu soit ou non la cause de la réalisation de ce plan, que cette cause soit en avant ou en arrière, qu'elle soit ou non une loi de la nature, peu importe pourvu que cette cause soit mobile.

lateur, *son mouvement est vers un but*. Elle est comme attirée : elle va quelque part. Elle est préordination voulue. La cause efficiente est un principe constitutif, *son mouvement est un résultat*. Elle est comme poussée par un autre corps. Elle est développement logique (7-13). *Mais* « les causes finales n'excluent pas, elles exigent au contraire les causes physiques... Qui dit but, dit en même temps moyen, c'est-à-dire cause apte à produire tel effet » (245)... et plus loin, dans sa réponse à l'objection de Spinoza que la cause finale n'est rien autre chose que l'appétit humain, M. Janet est encore plus précis : « Personne ne nie que la cause finale ne puisse se réduire à la cause efficiente, si dans la cause efficiente on introduit la cause finale à savoir, *le désir et l'idée*... l'anticipation de l'effet... L'idée de but ne contredit nullement l'idée d'effet ou de résultat (304). Finalité et nécessité ne s'excluent pas. » (343) (1).

Ainsi la cause finale n'est que la cause efficiente s'ajoutant à l'idée du but. Dans les deux cas, le « *modus operandi* » est, au fond, identique ; toutes deux opèrent par causalité, c'est-à-dire qu'elles produisent leur effet. L'une est un *mouvement vers un but*, l'autre un *mouvement vers un résultat* ; la direction ne change rien au fait fondamental : *le mouvement*.

(1) De plus « la finalité », dit M. Janet, « est la marque de l'activité volontaire ». Or, l'essence de celle-ci est, d'après nombre de psychologues, l'effort, et l'effort est la mobilité même. La mobilité apparaît de plus en plus comme l'essence de la cause finale. Celle-ci, insiste M. Janet, est l'idée du but opérant comme cause efficiente. Or, nous avons vu que l'idée du but est mobile.

Reste à examiner de plus près la nature de la cause efficiente. Suivant Hume, Maine de Biran, M. Rabier et nombre de psychologues, il faut chercher, dans une expérience privilégiée et interne, la nature de cette cause.

Aucune expérience extérieure ne nous donne un rapport de causalité. C'est dans l'habitude (Hume) ou dans l'effort surtout sous forme d'attention (Maine de Biran, Ribot), ou bien dans notre tendance intime, en nous mêmes, (Rabier) que nous sentirions se produire en nous l'effet. « La nécessité n'existe que dans l'esprit (Höfding). Notre moi réel est notre motif fondamental. »

Quelle est donc la nature de cette causalité psychique ? M. Fonsegrive (1) nous en donnera une idée très nette.

M. Fonsegrive analyse quatre expériences : l'attente sur la route d'une voiture, le rappel d'un souvenir, la solution d'un problème, une délibération qui devient décision. Dans ces expériences, nous trouvons : 1^o La conception d'un événement futur, 2^o la conscience d'un état donné comme passé ; 3^o l'effort qui détermine la

(1) La causalité efficiente [Paris Alcan 1893]. Il est curieux de rapprocher les idées de M. Fonsegrive sur le mouvement des idées récemment émises : « C'est en négligeant les différences qui séparent les instants les uns des autres que les mathématiciens espèrent expliquer le monde. Ils négligent précisément ce qui en fait la réalité à nos yeux, son changement, ses mouvants assemblages, son perpétuel devenir. Leur monde est un monde invisible, éternellement obscur et silencieux, toujours identique à toutes les différences qui caractérisent ses esprits et les différents moments de son existence ; leur monde est sans doute, un monde intelligent, mais c'est un monde abstrait, ce n'est pas le monde réel... le leur est une perpétuelle tautologie... leur logique fondée sur le principe d'identité est impuissant pour expliquer le monde. » [p. 70.]

réalisation de la conception ; 4° l'état nouveau. Ainsi se relie le nouveau à l'ancien par l'intermédiaire de l'effort ; les états passés attribués au moi sont posés comme contenant la cause ; l'effet nouveau réalisé est l'effet ; la causalité ou rapport entre la cause et l'effet doit donc se trouver entre les deux. Or, cet « entre-deux » n'est autre chose que l'effort où d'ailleurs nous sentons une détermination véritable... Non seulement l'ancien précède nécessairement le nouveau, mais encore il le détermine ou le produit. Or n'est-ce pas là l'essence de la cause efficiente ?

La représentation l'appelle à l'existence. *Cette représentation n'est pas séparée de l'effort même, elle lui est simultanée.* Toute conception enveloppe en elle une tendance à sa réalisation, aucune idée n'existe sans force (1) (cf. Wundt, James). Cette tendance devient un désir dès que nous en avons conscience et le désir mérite le nom d'effort dès que nous l'acceptons. L'effort est un désir accepté et voulu. Une réflexion et un vouloir y entrent toujours. La simple tendance ne serait-elle pas alors l'essence de la causalité ? (p. 31). Mais il faut dire que la tendance n'est qu'une causalité appauvrie. *La causalité est en effet la continuité de deux états.* Elle est uniquement dans l'esprit et par la pensée... Il n'y a donc *continuité* de l'ancien et du nouveau, du passé et du présent, du présent et de l'avenir, *causalité véritable*

(1) cf. L'acte immobile de la pensée, [p. 41].

que là où il y a pensée... L'effort est la causalité même... L'effort est une liaison du passé et du présent, et du présent à l'avenir. L'effort enveloppe, en sa complexe unité, les trois temps et les fait continuer *sans interruption*. Au point de vue abstrait, rien n'est plus facile que de distinguer les trois temps : mais au point de vue concret, *c'est cette continuité qui est la réalité même* et qui est expérimentée en nous dans le désir et dans l'effort... Il est impossible que la conscience existe un seul instant sans désir et sans effort. »

Nous ne saurions suivre M. Fonsegrive dans les développements qui font penser au moteur immobile d'Aristote et où la véritable cause efficiente serait un être pensant qui cause par sa pensée. Il suffit de noter que M. Fonsegrive réduit à une apparence la distinction faite entre la cause finale et la cause efficiente (1) et qu'il ne perd jamais de vue le côté dynamique de la cause.

Ainsi, pour M. Fonsegrive, la causalité n'est autre chose que l'effort, et l'effort fait continuer sans interruption les trois temps. Elle est la continuité de deux états. La cause et l'effet ne sont que des noms donnés

(1) Ce n'est donc qu'en apparence, et dans le monde de la matière que le but est effet et fin ; dans la réalité de la pensée, le but est cause et principe. La pensée de l'ensemble est antérieure à la pensée des parties et cause cette dernière, elle est donc à la fois antérieure et *productrice*. Ce n'est donc que si on sépare le monde du mouvement du monde de la pensée qu'on peut établir une distinction réelle entre la cause efficiente et la cause finale... Il n'y a qu'une seule sorte de causalité, la causalité efficiente, laquelle est en pensée et la finale s'y ramène (p. 142).

aux parties antérieure et postérieure de cette continuité, de cette causalité : c'est dire qu'ils sont *mobiles*. M. Ràbier lui aussi, fait entrer dans l'idée de cause, la causalité. « Sans efficacité, l'idée de cause est une pure contradiction. » Pour M. Janet, la cause finale opère comme la cause efficiente. Seulement, dans le premier cas, le mouvement est vers un but. M. Fouillée voit dans la cause efficiente « la projection au dehors de notre volonté... de notre pouvoir de désirer, de faire effort ». Le déterminisme en devenant dynamiste est plus vivant et moins superficiel. (191) Il croit, avec M. Taine que toute pensée suppose une continuité de mouvement, avec MM. Bain, Spencer et James que l'idée en général est le commencement d'une action (233). M. Bergson, dans une étude sur l'origine de notre croyance à la causalité, met nettement le mouvement et la nécessité dans la causalité. « D'un côté la cause précède l'effet et d'autre part, étant une force à agir, étant présent par là à l'effet qu'elle produit, elle en est également contemporaine. D'un côté le rapport de la cause à l'effet participe du rapport de notre moi aux mouvements qu'il exécute, puisque dans l'application primitive du rapport causal, c'est notre propre activité motrice qui servait de véhicule entre la cause et l'effet. D'autre part... c'est la nécessité... qui caractérise l'activité de la cause. »

M. Hôffding résume toute la question du dynamisme de la cause. « Il semble bien que plus nous pénétrons dans le rapport de deux phénomènes, plus aussi nous découvrons la chaîne continue qui les relie... La cause

(l'électricité dans l'air par exemple) et l'effet (l'éclair) forment les termes ou *les stades d'un seul et même processus*... Nous trouvons l'identité derrière la diversité... La psychologie ne pourrait vraiment comprendre la vie consciente que si elle réussissait à saisir le conscient et l'inconscient dans leur enchaînement continu. Ainsi, dans tous les domaines, nous cherchons à considérer ce qui se passe comme *un processus continu dont nous appelons cause et effet le premier et le dernier terme*. L'idée de cause est l'expression de cette tendance. Dans cette idée s'exprime *l'unité formelle* de la conscience... où le rapport causal serait une connexion nécessaire. Mais *l'unité réelle* de la conscience exige *l'identité et la continuité* de son contenu... (271) » (1).

Ce résumé, nécessairement court, nous permet néanmoins de mieux apprécier la vraie nature de la cause... Malgré tout ce que nous disent commentateurs et critiques, la cause et l'effet n'ont rien qui ressemble à une chaîne et ses chaînons. Ils n'ont rien d'extérieur, rien de discontinu... La cause, d'après ce qui précède, est intérieure, continue, vitale, efficace. Son essence ne serait autre chose que l'effort, que la mobilité volontaire, et plus bas la tendance. Elle n'existe, à vrai dire, qu'à titre de forme intellectuelle. Ce qui existe réelle-

(1) Si l'expérience ne nous montre complètement ni la continuité ni la répétition ni la série infinie des causes, néanmoins la succession est aussi inévitable et aussi continue que nous devrions nous y attendre si le principe de causalité était vrai (273-274).

ment, c'est la causalité dont le fond est le mouvement. Cause et effet ne sont que des *marques*, sortes de jalons de la causalité, analogues aux « secondes » du temps et aux « délimitations » de l'espace. Nous devons, semble-t-il bien faire entrer dans l'idée de cause la *continuité* et la causalité.

Revenons maintenant à la question d'où nous sommes partis : la précision des termes... Nous avons essayé de préciser l'idée du but, la direction, la cause, l'effet ; il ne nous reste que le terme *obstacle*, c'est-à-dire la nécessité. En effet, nous avons précédemment (ch. II) rapproché le sens de ces deux mots. Par rapport à la direction, la nécessité est ce qui m'empêche d'aller en ligne droite et instantanément au but, c'est-à-dire, elle est l'obstacle. Cette nécessité peut être passive ou active. Contentons-nous de cette définition provisoire. Ainsi nous nous sommes fait une idée de tous les termes dont nous aurons besoin pour discuter l'unité dynamique. Tous, excepté l'obstacle, sont mobiles ; tous, y compris l'obstacle actif, lient, non successivement, mais d'une façon continue ou dynamique, toutes les parties de l'action.

Qu'est-ce donc que l'unité dynamique ?

Pour permettre de répondre à cette question, reprenons l'exemple du simple parcours qui me mène à la bibliothèque. Il pourrait y avoir trois cas : le trajet en ligne droite, le trajet en ligne nécessairement brisée, le trajet à détours inutiles.

Dans le premier cas où je vais en ligne droite, tous

les « éléments » de l'unité dynamique, c'est-à-dire tout ce qui lie les parties du parcours, sont *simples* : le plan, l'idée du but, est une droite dont l'extrémité m'appelle directement ; l'obstacle étant à peu près nul, la direction est unilinéaire ; la cause, (force, but, désir) est homogène et de valeur constante. C'est le *même* but, la *même* direction, la *même* cause, réduits à leur plus simple expression qu'on retrouve à n'importe quel moment du parcours. L'obstacle étant réduit au minimum, l'unité dynamique dont l'essentiel est précisément ce caractère constant de *même*, se réalise au maximum.

Dans le second cas, où je fais le parcours en ligne nécessairement brisée, c'est la même chose. Il n'existe pas, dans ce cas, de ligne droite entre mon point de départ et la bibliothèque, mais il existe toujours le chemin le plus court, *vu l'obstacle*, vu la conformation des rues (1). L'obstacle se trouve donc ici, comme tout-à-l'heure réduit au minimum, et cela permet un maximum d'unité dynamique.

(1) L'idée du but est dans ce cas, un schéma où l'appropriation des moyens à la fin est aussi parfaite que lorsqu'il s'agissait d'une droite. Conception et réalisation coïncident. Le but m'appelle par le chemin le plus court, il ne cesse jamais d'opérer, il reste identique à lui-même. La direction, bien qu'elle ne soit pas droite, est la *même* en ce sens qu'elle va vers le même but et qu'elle est déterminée par un obstacle qui, étant au minimum, demeure constamment le même. La cause, étant en contact avec un obstacle de valeur constante, se trouve être la même en intensité et en nature. Bref, le chemin le plus court où l'obstacle est réduit au minimum permet un maximum d'unité dynamique.

Cf. : le principe de « la moindre action » (Maupertius) celui de « la route la plus facile », (Leibnitz), cités par M. Janet, op. cit. Leibnitz et la cause finale VI.

Dans le troisième cas où je fais un détour inutile, les conditions d'un maximum d'unité ne sont plus possibles ; l'obstacle se trouve augmenté au lieu d'être réduit au minimum ; la même cause ne produit plus toute l'action.

Ainsi, au carrefour où j'oblique à gauche au lieu de prendre à droite, je perds momentanément de vue le but final. Un but étranger s'interpose. L'appropriation de moyens à la fin est inadéquate. Ni le même but, ni la même direction, ni la même cause ne se retrouvent plus dans ce détour. La qualité de *même*, si essentielle à l'unité, n'est plus possible dans une cause dont une partie (but, désir) s'est transformée. En faisant ce détour, j'ai brisé l'unité étroite de l'action.

Ces trois cas semblent permettre une conclusion : viser le même but par le chemin le plus court, garder à la cause de l'action une homogénéité constante, réduire l'obstacle au minimum, approprier parfaitement, les moyens à la fin, ne sont que des expressions à peu près équivalentes qui signifient la même chose ; l'unité est obtenue par le plus court passage possible d'un même mobile allant au même but. Quand une cause homogène et constante produit un trajet aussi près d'une droite que le permet l'obstacle, le maximum d'unité dynamique est atteint (1).

L'essence de l'unité dynamique semble donc être la

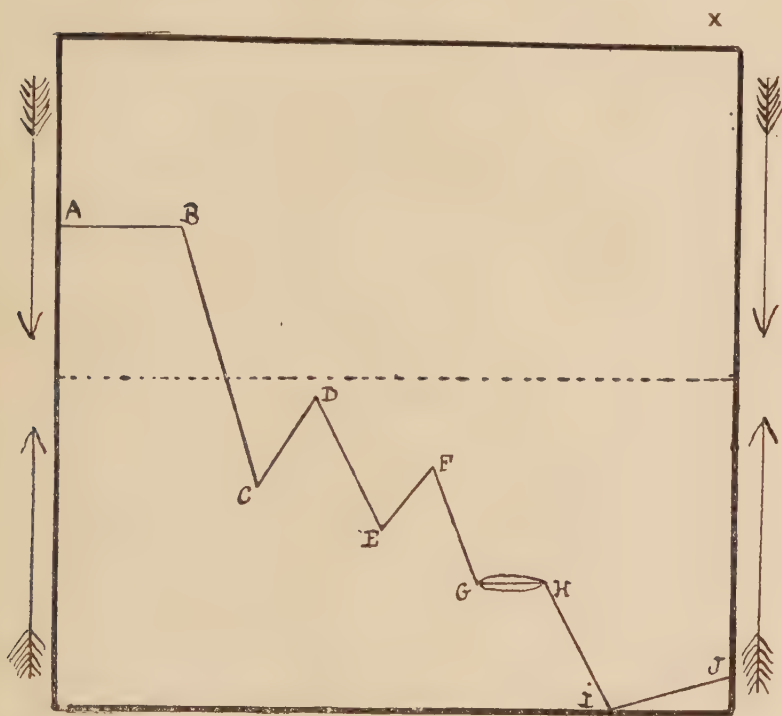
(1) Cf. Ribot. L'attention, p. 7. L'attention consiste dans la substitution d'une unité relative de la conscience, à la pluralité d'états, au changement qui est la règle.

même cause (force, but, désir) produisant dynamiquement toutes les parties de l'action. Cette cause est mobile, car ce qui la compose est mobile. L'exemple du trajet nous amène à mettre dans la cause ce qu'y ont mis les auteurs cités plus haut : la causalité fondée sur l'effort. La cause, loin d'être un système clos comparable à une chaîne (Ch. I) est intérieure et subjective. Elle est la mobilité même. Bref, l'unité dynamique, dont la cause est le fond, est l'antithèse de l'unité statique qu'on impose ordinairement au drame.

Il s'agit de savoir maintenant si ce qui est plausible pour un simple parcours l'est aussi pour un drame. Peut-on trouver les mêmes criteriums d'unité dans une tragédie que dans un trajet ? Peut-on parler, dans *OEdipe roi* par exemple, de chemin le plus court, d'obstacle réduit au minimum, de cause homogène et constante ? Et, y a-t-il dans *OEdipe roi*, des conditions d'unité dynamique au même titre que dans un parcours ? Cette unité est-elle dans le drame, en raison de l'homogénéité de la cause ?

La première question qui se pose dans l'examen de ce point essentiel est la question du but. *OEdipe* poursuit-il pendant toute la pièce, le même but ? Or, le but poursuivi par *OEdipe* est la preuve de son innocence. Ce but doit se trouver à « X », car, vivant sous la menace de l'Oracle, *OEdipe* peut être plus heureux qu'il ne l'est ; ... à B, il a déjà juré de trouver le coupable ; à C, repoussant avec colère l'accusation invraisemblable, il redouble d'efforts pour trouver le meurtrier ; à D, il

interroge Jocaste dans cette intention. Devenu lui-même suspect, il persiste quand même dans la poursuite du but ; à E, il envoie chercher le berger seul témoin



- B. Accusation. OEdipe a tué son père.
- C. L'accusation paraît insoutenable. L'inconnu qu'OEdipe a tué n'est pas Laius.
- D. Coïncidence partielle.
- E. La coïncidence s'arrête à des contradictions.
- F. La coïncidence se complète sauf sur un point.
- G. Attente.
- H. Coïncidence complète.

connu du fait; OEdipe se croit fils de Polybe; malgré les coïncidences accumulées, il continue l'enquête ; à F, l'envoyé de Corinthe annonce la mort de Polybe. OEdipe au lieu de s'en lamenter, pense surtout à prouver son

innocence. Il se peut maintenant qu'il soit le fils de Laius. Mais n'importe, il insiste... « Où est donc le berger de Laius » dit-il. Celui-ci vient (G-H.) OEdipe, sans perdre un instant, lui arrache la vérité. Il arrive au but. La coïncidence est complète. Ainsi, pas un seul instant, OEdipe n'a cessé de poursuivre le but. S'il s'en est éloigné, c'est que l'obstacle, *la nécessité* est plus forte que lui. Et remarquons bien que les occasions de ne pas aller droit au but ne manquent pas. OEdipe soupçonne Créon et Tyrésias d'ourdir un complot contre le trône ; voilà une base possible de contre-accusation, voilà un soupçon, en tous cas, qui devait l'inquiéter. Pourquoi ne pas enquêter davantage de ce côté ? Pourquoi ne pas pleurer (à la manière attique) la mort de son père supposé ? Pourquoi ne pas s'inquiéter de la rentrée significative de Jocaste au Palais, quand elle sait que son enfant (OEdipe) n'a pas péri dans la montagne ?

C'est qu'OEdipe s'intéresse à une seule question, à un seul objet : la preuve de son innocence. Il ne fait jamais de détours, si légitimes soient-ils ; il poursuit le même but tout le long du drame.

L'exemple du simple parcours a suggéré une autre condition d'unité dynamique : la poursuite du but *par le chemin le plus court*, ou la réduction de l'obstacle au minimum. OEdipe, pour prouver son innocence, suit-il le chemin le plus court ? Comment démontrer le plus facilement cette innocence ?.. Il existe plusieurs moyens : sans aller à Corinthe lui même, car il a fui la

ville précisément afin d'éviter les prédictions de l'oracle, il pourrait envoyer auprès de son père Polybe, un messager qui prendrait des renseignements sur sa naissance. Cela eût été la faillite de l'accusation car OEdipe croit, *il sait* que Polybe est son père. Il eût pu accuser Créon du meurtre (car celui-ci a toujours été ambitieux). Rien d'impossible à ce que Créon en vue du pouvoir, se fût débarrassé de Laius. Il eût pu chercher d'abord parmi les ennemis de Laius...

Non, il y a un moyen plus simple, plus court. La reine Jocaste, ancienne épouse de Laius, est au Palais. OEdipe peut trouver auprès d'elle les premières précisions. C'est évidemment là le moyen le plus court de prouver son innocence. Il l'interroge. Jadis OEdipe a tué un inconnu. Laius fut tué dans les mêmes circonstances. Un fait diffère : Laius fut assailli par cinq brigands ; OEdipe lors de l'agression, était seul. Il peut suivre cette nouvelle piste, faire faire une enquête en Phocide, mais le plus facile est sûrement de faire venir le serviteur échappé, resté d'ailleurs au service royal. C'est ce qu'il fait.

A la nouvelle de la mort de Polybe, OEdipe se hâte de préciser les circonstances de sa naissance, moyen le plus simple de prouver son innocence. C'est le même souci d'aller droit au but qui le pousse à menacer le vieux berger de Laius. Aucun détour, si plausible soit-il, ne l'attire. Il suit véritablement le chemin le plus court.

Existe-t-il maintenant, dans l'OEdipe roi, une cause

homogène (1), condition par excellence de l'unité dynamique ?

Mais d'abord, qu'est-ce que la cause ? Rappelons que les auteurs cités plus haut y ont mis : une *force* (effort, volonté, tendance), un *désir* attaché au but, et l'idée du but. La cause est donc une force orientée qui « désire » quelque chose. C'est parce que la cause renferme en elle, but, désir et direction, éléments qui *lient* dynamiquement toutes les parties de l'action, que nous l'avons nommée l'essence de l'unité. Quand la cause est homogène elle produit une action nécessairement « une » car, n'étant pas homogène, elle produirait des actions diverses, dirigées par des buts et des sentiments étrangers. Bref, « cause homogène » et « action une » sont corrélatives. Pour que l'action soit une, la cause doit tout produire nécessairement.

Dans *OEdipe roi*, quelle est la cause ? Est-elle homogène ? Y a-t-il par suite un maximum d'unité ?

OEdipe veut établir son innocence. Ce vouloir ou désir attaché à l'idée du but, savoir son innocence, paraît être la cause de tout ce qu'il entreprend. Il s'agit de savoir si cette cause reste, pendant le drame, de même nature, si elle produit nécessairement toute l'action.

Voici la série d'événements : l'interrogation de Jocaste (C), la détermination des coïncidences accusatrices (D), la recherche du berger de Laius (E), l'arrivée du pasteur de Polybe (F), son interrogatoire (F'), l'arrivée

(1) Nous n'employons pas le mot *homogène* dans son sens absolu... Cf. note sur le mot *même* au début du chapitre.

du pasteur de Laius (G), le récit final (I)... Or, la « cause » produit évidemment C et D. Ni Tirésias, ni Créon, ni Jocaste ne *causent* cet interrogatoire. OEdipe seul en est le ressort. De plus, D est la suite nécessaire de C, car la précision de la coïncidence est précisément le but de l'interrogatoire. Et « E est également une suite nécessaire de D » : le fait « *cinq brigands* » ne coïncidant pas avec le fait « OEdipe seul » il faut employer le seul moyen apte à expliquer la contradiction. Ainsi, jusqu'ici, la « cause » n'a jamais cessé de produire toute l'action, de lier toutes ses parties, de faire que l'action soit « une ». La même « cause » a tout fait sans aucune variation de nature, car le but, le désir et la volonté sont restés *les mêmes*.

Maintenant tout change. Le pasteur de Polybe arrive annoncer la mort de son maître. Notons que son arrivée est une suite, sinon nécessaire, au moins vraisemblable d'une cause : la mort de Polybe. Mais cette mort, cette *cause*, n'a aucun rapport discernable avec la *cause*, c'est-à-dire avec la volonté dirigée d'OEdipe qui opérait tout-à-l'heure. Ces deux causes ne sont pas homogènes. La cause vraie a cessé de produire toute l'action. L'arrivée de l'envoyé est un fait fortuit... fait avantageux, si l'on veut, car il permet à OEdipe d'arriver plus facilement au but, mais c'est un fait qui nuit à l'unité de l'action. A part ce seul fait fortuit, tous les autres événements arrivent nécessairement par suite de la *cause* ; l'interrogatoire de l'envoyé par OEdipe (en vue du but) ; l'arrivée du berger de Laius (G) car la volonté d'OEdipe l'avait déjà fait appeler ; la confrontation des

deux bergers (G'), seul moyen de prouver l'adoption de l'enfant Œdipe par Polybe; et enfin le récit forcé qui complète la coïncidence. Excepté la mort de Polybe, qui est très vieux il est vrai, la même cause a tout amené. Cette cause est homogène et *mobile* ; son effet l'est sans doute aussi, c'est dire que l'action est dynamiquement une.

Ainsi il s'en faut de peu que l'unité d'action dans ce drame soit portée au maximum. Les conditions d'unité sont satisfaites ; Œdipe poursuit le seul but, il y va par le chemin le plus court, il réduit l'obstacle au minimum. Mais cela ne suffit pas. Divers chemins mènent au même but. Un raccourci peut très bien être trouvé par l'introduction d'un *deus ex machina*. Une réduction au minimum de l'obstacle peut très bien être illogique, il faut compter avec la nécessité vécue et raisonnable. Pour-suivi et voulant m'échapper, je ne trouve pas nécessairement, au moment psychologique, une porte grande ouverte, un train ou un paquebot en parlance. Ces conditions de même but, de chemin le plus court, ne suffisent pas, il faut surtout, pour permettre un maximum d'unité, que la même cause produise toute l'action.

Ainsi, cette analyse nous aide à préciser davantage la notion de l'unité dynamique. Cette unité est une liaison temporelle d'événements fondée sur l'effort dont l'agent est une cause mobile (1). Elle est en raison de

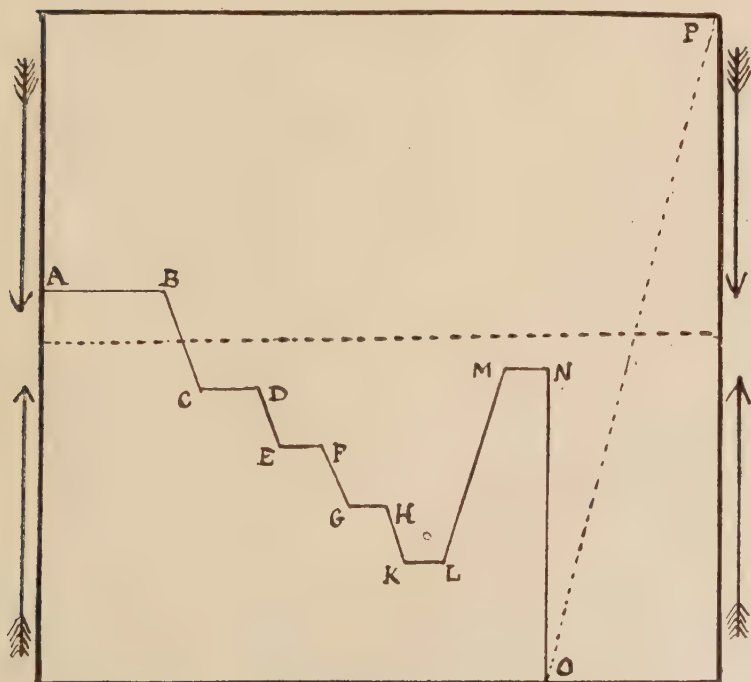
(1) On voit quel abîme sépare l'unité dynamique de l'unité statique. Celle-là est fondée sur la causalité, elle est d'ordre temporel. Celle-ci est fondée sur l'identité dans l'espace, elle n'a rien de causal. Et cependant c'est l'unité statique et avec elle une cause inefficace qu'on persiste à mettre dans le drame. Soit des systèmes clos, A, B, C, D... A est cause, B effet ; B devient cause et « produit » C. Or comment et quand un événement en produit-il un autre ?... La causalité est dans l'esprit et non dans l'événement. Il y a longtemps que Hume, Leibnitz, Kant et d'autres l'ont montré.

l'homogénéité de la cause dont les éléments, force, but et désir, doivent se trouver être les mêmes à n'importe quel moment de l'action.

Nous devons maintenant jeter un coup d'œil sur d'autres genres de drames. L'unité dépend-elle toujours des conditions précitées ; son essence est-elle toujours une cause homogène ?

Prenons d'abord l'*Antigone de Sophocle*, qui présente comme nous l'avons vu, un genre de conflit différent de celui d'*OEdipe roi*. Il s'agit dans l'*Antigone* de deux volontés-causes et non d'une, celle de *Créon* et celle d'*Antigone*.

Antigone vivra-t-elle, ennoblie par le devoir accompli ?



Antigone mourra-t-elle ?

Si nous adoptons le point de vue de Créon, tout ce qui s'oppose à sa volonté, y compris la volonté d'Antigone, prend la forme d'un obstacle : la nécessité. Au contraire, du point de vue d'Antigone, la volonté de Créon devient pour elle nécessité. De là, le conflit.

Créon vise-t-il le même but ? Or, ce but est la mise à exécution d'un arrêt de mort, arrêt prononcé contre quiconque ensevelira Polynice. Antigone ose le faire. Elle est amenée devant Créon. Elle défend son acte. Lui persiste dans sa détermination, elle mourra. Ismène voudrait l'en détourner... inutile : il entend poursuivre son but. Hémon ainsi que le chœur plaident en vain pour la vie de la fiancée. Pas un instant Créon ne laisse s'interposer d'autre but que le supplice d'Antigone. Ce n'est que, lorsque sommé par Thirésias, au nom des dieux, de céder, il change d'avis, mais alors le but est déjà atteint. Antigone est dans le tombeau. Le drame est fini. Ce que fait Créon pour réparer le mal... n'est que le commencement de sa punition. Il est trop tard. Antigone est morte... Créon n'a pas cessé de viser un même but.

Créon n'a pas cessé non plus de suivre le chemin le plus court.. Du moment qu'Antigone avoue son acte, dira-t-on, Créon doit la faire ensevelir vivante immédiatement... Cela eût été le chemin le plus court.. Mais non....

Antigone est la propre fille de Créon ; elle doit être sauvée si possible. Elle pourra, d'ailleurs regretter sa désobéissance, revenir sur son acte, accepter qu'on

laisse exposer le corps de son frère. Pour des raisons analogues, raisons de famille, d'humanité, Créon doit écouter Ismène, Hémon et le chœur. En roi, qui proclame hautement son esprit de justice, il doit au moins écouter la défense. Cela eût été, de la part de Créon, se jouer de la nécessité vécue... des conventions acceptées, que de faire procéder immédiatement et sans procès, à l'exécution de sa propre fille. Il ne pouvait le faire avant d'avoir écouté la défense, défense d'ailleurs qui est réduite au strict minimum (Antigone, sa sœur, son fiancé). Nous dirons qu'en face de cet obstacle, de cette nécessité admise, Créon prend, pour atteindre le but, le plus court chemin possible.

Aussi la cause est-elle homogène, car but, désir et volonté restent pendant toute l'action, identiques. Cette cause produit évidemment tous les événements. (Voir graphique). Il n'y a qu'un seul fait qui semble ne pas sortir de la cause : l'intervention de Tirésias. Mais notons d'abord que cette intervention ne se produit qu'après qu'Antigone est murée dans son tombeau, ensuite qu'elle est une répercussion nécessaire de ce qui précède.

Aucune puissance n'a pu arrêter Créon dans sa détermination, ni pitié, ni sentiment paternel, ni respect dû aux morts. Or, l'intervention de Tirésias n'est que l'accumulation, sous forme morale, des éléments de ce même obstacle qui s'est opposé, dès le début, à la volonté de Créon. C'est Antigone et Ismène, Hémon et le chœur, c'est le droit des morts et la loi morale qui

crient tous ensemble, par la bouche de Tyrésias, ce qu'ils ont crié séparément. C'est l'obstacle antérieur tout entier qui se redresse dans un appel ultime, devant la cruauté de Créon. Et cet obstacle, avec tous ses éléments, a été nécessairement soulevé par l'attitude de Créon, c'est-à-dire par la cause. Ismène, Hémon, le chœur interviennent parce que Antigone est à la fois et respectivement sœur, fiancée et personnification du droit sacré. L'intervention de Tirésias est une répercussion de la cause au même titre que les interventions antérieures : elle a lieu par suite de la cause et parce qu'elle réside dans l'ordre nécessaire des choses. C'est pourquoi nous dirons que la même cause n'a pas cessé d'opérer dans ce drame, et qu'elle a produit ou directement ou par répercussion, toute l'action.

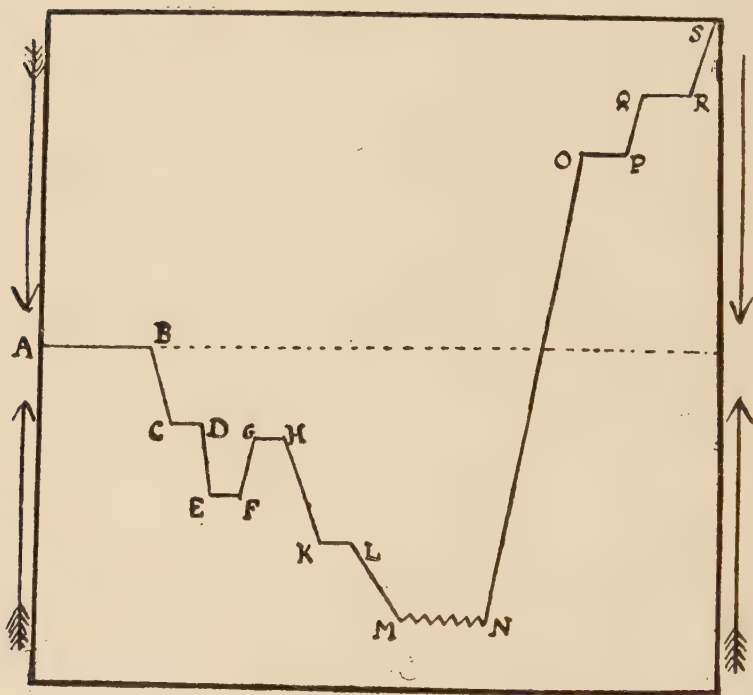
Si nous adoptons le point de vue d'Antigone, nous trouvons les mêmes conditions d'unité. La volonté d'Antigone est une volonté passive comme celle de Prométhée, qui reçoit avec fermeté les chocs d'une force positive, agissante et ennemie ; c'est une volonté de défense et non d'attaque. Mais dans cette volonté nous voyons opérer le même but, la résistance jusqu'à la mort, et la même cause : le sentiment du devoir qui imprime à la volonté sa direction constante. Cette cause produit tout ce que fait ou dit Antigone et, par répercussion tout ce que fait ou dit Créon. En un mot ce drame n'est que le conflit de ces deux volontés-causes qui produisent comme résultante, toute l'action, et dont l'homogénéité atteint un très haut degré d'unité dynamique.

Pour obtenir un maximum d'unité, la « cause » doit être de même nature ; mais cela ne veut pas dire qu'elle doive rester confinée à une seule et même volonté d'homme ; ce n'est là que le cas le plus simple. « Il est bien vrai, dit M. Rabier, que le plus ordinairement ce que nous appelons cause (soit A) est un groupe de causes (a, b, c, d). Je trouverais, par exemple, dans la « cause » d'une bataille un consortium de volontés, ou dans la cause d'un mouvement social un groupe de causes communes. Je pourrais d'ailleurs transmettre ma volonté : la cause agirait par intermédiaire. Mais quelle que soit la composition ou la dispersion de la cause, *pour être de même nature*, elle doit renfermer même désir et même but.

L'Electre de Sophocle nous offre précisément un exemple de cause composée mais homogène. Le ressort, l'unique ressort de l'action, est un désir de vengeance *commun* au frère et à la sœur. Electre veut la mort des coupables ; Oreste la veut aussi. S'ils agissent d'abord, chacun dans sa sphère, ils sont tous deux mus par la même cause, le désir de la vengeance. Deux affluents, poussés par la pesanteur terrestre à s'unir en un seul fleuve propre à produire son plein effet, seraient un cas analogue, car la cause serait homogène et de direction constante.

Maintenant, la cause ainsi conçue est-elle *une* ?

Electre réussira-t-elle à venger le meurtre de son père ?



Le crime de Clytemnestre et d'Egisthe restera-t-il impuni ?

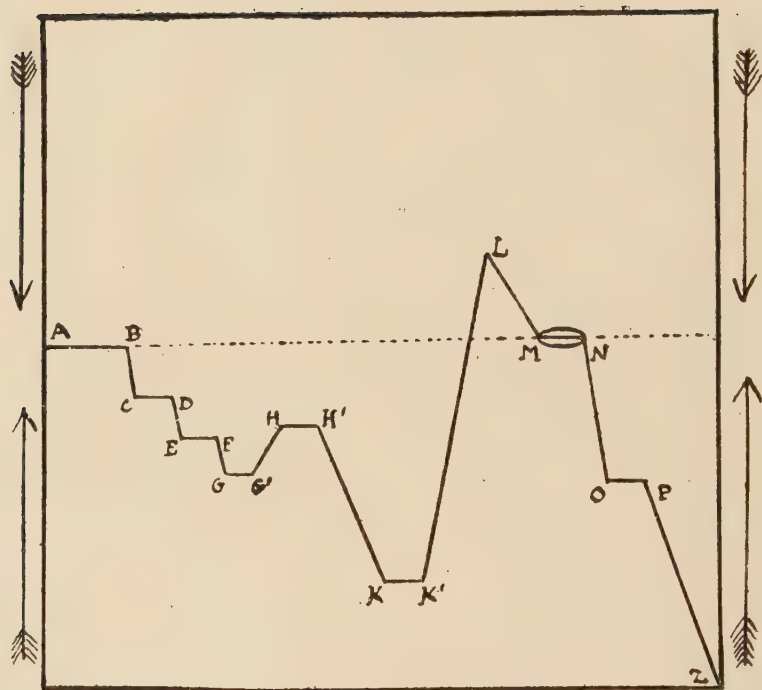
Electre se lamente, elle attire sur elle les reproches de Clytemnestre ; Pylade vient annoncer la mort d'Oreste, seul moyen de faire entrer celui-ci au Palais ; la reconnaissance se fait, le plan s'exécute ; tout cela n'est qu'un

seul et même désir qui pousse deux volontés convergentes à s'unir dans une action commune.

Et cette cause produit-elle nécessairement toute l'action ? Sans doute. Les lamentations d'Electre appellent les menaces de Clytemnestre. Ces menaces d'isolement amènent Electre à demander aide à sa sœur, et sur le refus de celle-ci, à pleurer l'absence d'Oreste, seul maintenant propre à l'aider. Le désir de vengeance d'Oreste à son tour fait venir Pylade annoncer la mort d'Oreste, dicte les attitudes de celui-ci ainsi que celles d'Electre et de Crythémnis par répercussion, et prépare l'arrivée d'Oreste. Cette même cause amène enfin Oreste déguisé au Palais, le pousse à se faire reconnaître quand il voit le champ libre pour exécuter le plan commun de vengeance. La même cause n'a jamais cessé d'opérer et de produire toute l'action.

Dans *l'Ajax*, à considérer l'ensemble du drame, aucune de ces conditions n'est satisfaite. Le but de la première partie (la mort d'Ajax) n'est pas identique à celui de la deuxième partie (l'ensevelissement). Le vouloir mourir, « cause » de la première partie n'est pas la même que la cause de la deuxième partie (Teucer, Ménélas). Si au contraire, nous n'envisageons que la première partie du drame, l'unité s'y trouve être très serrée. La volonté de mourir, mise en action, produit

Ajax vivra-t-il ?



Ajax mourra-t-il ?

tous les événements, l'intervention de Tecmesse et celle du chœur, le refus d'Ajax d'écouter aucune prière... son refus d'écouter même les voix intérieures lui parlant de sa patrie, de ses parents, de la clarté du jour, de tout ce qu'il aime dans la vie. Cette même cause le fait ensuite sortir de sa tente et tomber enfin sur son épée.

Qu'un messager de Calchas arrive maintenant annoncer qu'Ajax ne devait pas sortir de sa tente, que Teucer se précipite pour le ramener, c'est là un fait indépendant de la volonté d'Ajax et dépendant seulement de l'oracle. Mais le but est déjà atteint. Ce qui arrive maintenant n'est qu'un réentendement de ce qui s'est déjà passé.

Ces études du drame Sophocléen nous confirment dans nos conclusions précédentes. Un examen du drame d'Euripide fortifie davantage ces conclusions. (1) L'unité dramatique n'est pas et ne peut pas être une unité statique. Dans son essence l'unité dramatique est une « cause » *mobile*; elle est en raison de l'homogénéité de cette cause dont l'effet se rapproche d'une droite autant que le permet l'obstacle.

Nous ne devons plus nous attarder à cette question d'unité, d'autant plus que nous aurons l'occasion, dans la suite de ce travail, d'y revenir.

(1) Suivant l'opinion de nombre de critiques. (Patin, Allègre, Descharmes), Euripide pèche surtout par deux côtés : le drame à deux actions ; l'introduction dans l'action d'un *deus ex machina*. En effet, nombre de ses drames sont des pièces à deux ou même trois actions. Dans les *Phéniciennes*, plusieurs questions se posent : Polynice et Etéocle seront-ils réconciliés ? Des deux, qui l'emportera dans la lutte ? Thèbes sera-t-elle victorieuse ? Polynice aura-t-il la sépulture ? Aucun but unique n'est visé, aucune cause unique ne produit l'action. Dans l'*Alceste*, il y a plus d'unité, car une seule question se pose : Alceste sera-t-elle délivrée de la mort ? Seulement tout ne s'y produit pas nécessairement. Dans l'*Andromaque*, nous avons deux actions : la mort d'Andromaque et son fils, la vengeance d'Oreste et d'Hermione. Dans l'*Hippolyte*, deux actions également : Hippolyte cédera-t-il aux instances de Phèdre ? Phèdre s'étant tuée, Hippolyte sera-t-il puni ou reconnu innocent par son père ? Dans l'*Hercule furieux*, deux actions également : Mégare, épouse

En résumé, les conditions de l'unité dynamique que nous avons constatées dans les études du drame qui précèdent, nous semblent analogues aux conditions d'unité que l'on peut discerner dans un simple trajet. Dans les deux cas nous avons l'idée d'un but, un désir s'y attachant, une force. C'est là la « cause » de l'action. En face de cette cause, il y a l'obstacle. Cet obstacle peut être passif ou actif ; s'il est actif, il devient cause. Le conflit entre les deux « causes » est le drame. La cause étant mobile, l'unité étant d'ordre dynamique, nous trouvons ainsi la mobilité au sein même du conflit. Dans son ensemble et dans ses « parties », le conflit est mouvement, continuité, devenir.

Plus la cause est homogène, plus la route est droite, plus aussi son effet, l'action, est une. Le chemin le

d'Hercule et ses enfants échapperont-ils aux menaces de Lycus ? Hercule survenu et devenu furieux que va-t-il faire dans le palais ; immolera-t-il son épouse et ses enfants ? Dans l'Hercule, peu de rapport entre la question d'immoler Polyxène et la lutte entre Hécube et Polymestor (qui a tué Polydore père de Polyxène). Dans ce drame, ni le but ni la cause n'opèrent comme dans la plupart des drames de Sophocle. Dans Ion, impossible de trouver une cause homogène qui produise toute l'action. Créuse désire découvrir son fils. C'est là son but. Bientôt ce désir se transforme en un désir de vengeance. Créuse veut empoisonner celui qu'elle croit être illégitime. De même, Ion, à la recherche des faits de sa naissance, veut égorger Créuse. Nous sommes agités plus que nous ne sommes émus... L'unité de direction, par suite l'unité d'émotion font défaut dans cette pièce. La simple inspection du graphique nous montre que l'Oreste est un véritable roman-feuilleton. Dans l'Antigone, au contraire, nous avons une unité assez serrée, et c'est parce que tout se rapporte à un même but visé, à une même cause opérante. Mais là encore, la solution est obtenue par le moyen d'un *deus ex machina*.

plus court est le résultat de l'opération d'une même cause en face d'un obstacle réduit au minimum. C'est là, sans doute, un cas idéal, le maximum d'unité paraissant difficilement obtenu. Nous avons constaté ce maximum d'unité, ou peu s'en faut, dans plusieurs drames de Sophocle ; nous retrouverons plus tard, quand il s'agira de Shakespeare, ce même souci de l'unité. Or, ce sont précisément les tragédies où l'unité est « supérieure » qui produisent sur nous le plus grand effet. (Hégel, Taine.)

Pourquoi ?

Cette question nous ramène au début de ce chapitre. Les questions posées à propos de l'unité dynamique se posent en vue de l'émotion tragique. Quelle est donc la répercussion d'une action où il existe, suivant les cas, plus ou moins d'unité sur l'émotion ressentie par le spectateur ?

Dans *OEdipe roi*, nous avons constaté l'évidence d'une unité très étroite. Or, de l'avis presque universel, cette tragédie laisse au spectateur une impression qu'on peut qualifier de « *une* », autant qu'une impression dramatique peut l'être. L'émotion ressentie pendant tout ce drame n'est point une émotion hétérogène, se composant d'éléments contradictoires, mais bien une émotion de même espèce, augmentant d'intensité, certes, mais restant de même nature : c'est *l'émotion tragique*. Cette émotion de même nature provient-elle en tout ou en partie de l'unité étroite du drame ?

Nous avons déjà vu qu'*OEdipe* suit non seulement

le chemin le plus court menant au but, mais aussi un chemin absolument déterminé. OEdipe ne peut pas ne pas faire ce qu'il fait, il ne peut aller que là où il va. Il se décide, de par sa propre volonté, à prendre telle direction (sôn innocence) qui le mènera droit au but. Mais voilà que cette direction l'entraîne peu à peu et nécessairement vers le but opposé (sa culpabilité). Pas la plus petite échappatoire, pas la plus petite brèche dans ce mur dressé devant lui ; c'est une nécessité à la fois objective et subjective qui le pousse à la ruine.

Relevons ce point capital par un exemple simple d'ordre physique. On ordonne à un soldat, disons de *notre* armée, de porter, coûte que coûte, une dépêche du quartier général à tel point avancé X, point situé assez loin de la position ennemie. Le chemin est apparemment libre. Sauf obstacle imprévu, rien de plus facile que d'arriver à ce point avancé. L'homme part donc dans la bonne direction. Mais il se trouve bientôt en face d'un obstacle... un cours d'eau *infranchissable*. Il doit donc remonter le courant, chercher un pont, un gué. Mais précisément cette nouvelle direction le rapproche de l'ennemi. Il faut quand même arriver à X. Il continue. Il ne trouve ni pont ni gué... Il arrive ainsi très près des lignes ennemies. Il espère cependant toujours pouvoir trouver un passage... Tout à coup il est pris.

Or, si nous, ses camarades, avons pu suivre, d'un point quelconque, ce trajet déterminé, nous aurions éprouvé une émotion, qui eût été de l'angoisse. Pourquoi ? Sans doute nous aurions éprouvé, pour un homme

qui est des « nôtres », qui croit accomplir un acte utile et qui est pris par l'ennemi, un sentiment de pitié, mais celle angoisse ? C'est le hasard, dira-t-on ; le courrier avait la malchance de se trouver en face d'un cours d'eau sans pont ni gué. Nous disons instinctivement : Quel malheur ! Mais regardons de plus près. *Le courrier cherche et ne trouve pas*. Il est *forcé* de faire ce qu'il fait. N'est-ce pas parce que le chemin réellement suivi est une résultante *déterminée* que nous éprouvons de l'angoisse ? N'est-ce pas la nécessité elle-même mêlée à la volonté d'arriver au but, qui forcent l'homme à suivre la direction qui le mène à sa perte ? Sans doute, c'est elle, cette dure nécessité, qui fait naître en nous ce sentiment dû à la présence d'une force supérieure et qui nous fait trembler pour notre camarade, en même temps que nous le plaignons (1).

D'autre part, s'il y avait eu des gués, des passages, des possibilités quelconques de passer l'eau, et que le courrier ne les eût pas vus, notre émotion eût-elle été de même nature ? Evidemment non. Nous l'aurions plaint, certes, mais nous nous serions dit : Voilà un gué. Pourquoi ne passe-t-il pas par là ? Est-il aveugle ? ... Bref, la nécessité n'existant plus, il nous aurait manqué ce sentiment de malaise, d'impuissance, ressenti devant une force

(1) Il faut bien distinguer entre l'étonnement que produit sur nous un phénomène sans cause ou du moins sans cause apparente, d'où naît la croyance aux miracles, et l'étonnement que nous cause, au contraire, la merveilleuse proportion des causes et des effets. Dans le premier cas, ce qui nous domine, c'est l'idée de la puissance, dans le second, c'est l'idée de la sagesse. Janet op. cit 36 f).

supérieure, et c'est précisément ce sentiment qui est au fond de l'angoisse et qui est vraiment dramatique. C'est là le cas d'Œdipe, son chemin est déterminé, il fait nécessairement ce qu'il fait.

Cet exemple nous montre un côté du rapport étroit existant entre l'unité et l'émotion tragique. C'est pourquoi nous avons mis, dans les conditions d'une unité serrée, celle du chemin le plus court ou celle de la réduction au minimum de l'obstacle. Réduire l'obstacle au minimum, c'est introduire tout le long du drame, la nécessité elle-même, c'est y introduire quelque chose de puissant. Cette nécessité est détruite du moment que je m'en laisse imposer par l'obstacle, du moment que je laisse échapper une occasion de raccourcir mon chemin, d'approprier parfaitement les moyens à la fin. La nécessité détruite, j'enlève au drame quelque chose de constant, à l'unité quelque chose d'elle-même, et à l'émotion, quelque chose de son intensité.

Il en est de même pour les autres conditions d'unité. Si Œdipe cessait de poursuivre le but final, le sentiment éprouvé par nous et qui s'attache à la question, « y arrivera-t-on ou non ? », en serait évidemment affecté. Si encore, la même cause cessait d'opérer, qu'un *deus ex-machina* ou le hasard vint à diriger les événements, la qualité de l'émotion ressentie jusqu'alors en serait changée: A tous les points de vue, il semble exister un étroit rapport entre l'unité de la pièce et l'unité de l'émotion ressentie.

Sans chercher ici à approfondir davantage ce rap-

port, car nous devons y revenir, disons sommairement que l'examen précédent nous permet d'appuyer l'avis commun : la force et l'unité de l'émotion tragique dépendant en grande partie de l'unité de la pièce.

Nous arrivons ainsi à la conclusion de ce chapitre... Après une discussion des termes devant servir à la précision de l'expression de l'unité, nous avons essayé de déterminer la nature de cette unité. Cette unité n'est point « statique », mais bien de nature dynamique. Son essence est la « cause », cause qui renferme une idée de but, un désir, une force, et qui est, de toute façon, *mobile* et subjective. Ainsi la mobilité, la continuité, paraît être, de ce côté encore, le fond du drame.

Cette conception d'unité dynamique, nous l'avons trouvée appuyée par le résultat d'analyses rapides, malheureusement trop rapides, de certains drames de Sophocle et d'Euripide. La mobilité causale se trouve être toujours le fond de l'unité dramatique. La continuité et le devenir du conflit se retrouvent dans la cause et dans l'unité.

Cherchant ensuite les rapports qui pourraient exister entre l'unité dynamique et l'émotion ressentie par le spectateur, nous avons trouvé *probable* que plus l'action est « une » dans le sens que nous avons donné à ce mot, plus aussi l'émotion ressentie est « une » ; plus il y a unité d'action, plus il y a unité d'émotion.

Enfin, l'examen de cette question d'unité nous a permis de mieux déterminer la nature du conflit-devenir. Ce conflit n'est que la « cause » en présence de l'obsta-

cle, ou, si celui-ci est actif, la cause en contact avec une autre cause. Le conflit dramatique est précisément la résultante de la lutte de ces deux forces, et, puisque dans chacune se trouve renfermée une idée de but, positif ou négatif, le conflit se détermine par la nature du but et par la direction.

Le but visé, nous l'avons vu, est un niveau de bonheur supérieur. Le but réellement atteint est un niveau de bonheur inférieur, un niveau de malheur. De la sorte, le conflit est presque toujours le rejet de l'intéressé dans un but tout opposé à celui qu'il visait. La direction est déterminée par ce fait, c'est-à-dire par un but visé et par un obstacle, une nécessité qui empêche d'arriver au but. C'est une direction de défaite pouvant être une direction de victoire morale. Si parfois, le but visé est atteint, cela n'empêche que la direction (la résultante du conflit) se trouve placée presque entièrement au-dessous du niveau marquant le point de départ. C'est là une constatation tirée de toutes les analyses examinées. Nous verrons dans la suite, si cette hypothèse peut être appuyée par l'examen d'autres genres de tragédie.

Il est entendu que les conclusions précédentes ne sont qu'approximatives. Nous n'avons étudié que le théâtre grec, et cela, nous le sentons bien d'une façon insuffisante. Deux chapitres sont loin d'y suffire. Que maintenant, dans des théâtres tout autres, ceux de Shakespeare, par exemple, ou d'auteurs plus modernes, nous trouvions toujours soutenable notre point de vue dynamique, nous donnerions par là plus de substance

aux conclusions de ce chapitre. Le fond du drame est un mouvement orienté qui *se fait*. N'étant pas libre d'aller droit au but, ce mouvement est conflit, mais conflit-devenir. Rien de statique, rien de morcelé, tout est continuité, mobilité, devenir. Ce qui fait l'unité de ce conflit est aussi le *mouvement*, c'est une unité d'ordre dynamique : la mobilité causale. Reste à savoir si le personnage dramatique ainsi que l'émotion ressentie par le spectateur, doivent être, eux aussi, conçus dynamiquement.

CHAPITRE IV

LE CONFLIT-DEVENIR ET LE CARACTÈRE : ESSAI DE JUSTIFICATION PSYCHOLOGIQUE

RÉSUMÉ: *l'examen d'ouvrages spéciaux va nous permettre d'établir la thèse du devenir sur une base solide, d'affirmer également que l'essence du « caractère » se réduit au devenir d'un conflit. Ainsi les conclusions précédentes se trouvent appuyées et le « caractère », comme les autres « parties » du drame, se laisse ramener à la thèse générale.*

L'étude du théâtre grec nous a conduit à la conclusion que le drame est le devenir d'un conflit, que ce devenir absorbe notre intérêt principal et qu'il est la véritable source de l'émotion tragique.

Nous ne pouvons cependant pas en rester là. Nous devons pouvoir répondre à de sérieuses objections...

Il n'y a pas que le drame grec, nous dira-t-on. Rien ne diffère plus — on l'a dit maintes fois depuis Voltaire, Lessing, Hegel et tant d'autres — rien ne diffère plus, par exemple, que le théâtre grec et le théâtre de William Shakespeare... D'une part, pour ne citer que quelques différences, — une tradition mythique très

cristallisée, une place importante accordée à la fatalité, des conceptions particulières de la liberté humaine, de l'action, de l'unité, du caractère ; d'autre part, une tradition historique beaucoup plus libre, l'importance donnée à la loi morale chrétienne, au châtimement des fautes, à la providence, au libre arbitre, des conceptions plus larges des parties techniques du drame... ce sont là des conditions assez dissemblables pour rendre difficile, sinon dangereuse, toute comparaison entre ces deux genres de théâtres. Pour que la thèse du conflit-devenir ait une valeur appréciable, il faudra démontrer que le drame shakespearien, l'antithèse du drame grec, est, lui aussi, conflit-devenir. Cette objection, qui nécessite un examen textuel de certaines tragédies, fera l'objet de notre prochain et dernier chapitre.

Une deuxième objection, tout aussi légitime, se présente au sujet du personnage dramatique... Le « caractère », nous demandera-t-on, n'est-il pas plutôt que le conflit, le fond du drame ? L'élément humain n'est-il pas au théâtre, ce qui nous intéresse le plus ? Peu importe ce conflit de forces opposées, de tendances, ces questions de liberté, d'universalité ; ce qui importe, c'est l'homme, c'est le tableau de l'âme. Shakespeare n'est-il pas surtout un peintre du cœur humain ? Quand bien même le « caractère » ne serait pas le fond du drame, il en est à coup sûr un élément essentiel. Et ainsi, si l'hypothèse du conflit-devenir a quelque valeur, elle doit en avoir aussi pour le carac-

l'être, elle doit pouvoir l'expliquer. Or, rien ou presque rien, dans les chapitres précédents, n'a été dit à ce sujet. Et si l'on néglige le personnage dramatique, on n'a pas le droit de conclure que le conflit-devenir est au fond, l'essence du drame... Il faudra donc démontrer que l'essence du « caractère » ne contient rien qui puisse contredire cette thèse et inversement.

Une troisième objection qui touche à l'essence des deux autres, peut être faite au sujet du devenir lui-même... Jusqu'ici, nous dira-t-on, aucun appui scientifique n'a été apporté à la thèse du devenir. En admettant que l'idée de conflit se trouve fondée, dans ce qui précède, sur de sérieux arguments, l'idée de devenir ne l'est qu'insuffisamment... Or cette idée de devenir est la base de toute la thèse : c'est donc surtout cette idée qui devrait être appuyée... Puisque l'hypothèse du devenir est loin d'être acceptée, les appréciations personnelles, les preuves par simple inspection, par analyses de drames, même les raisons citées à l'appui de l'unité dynamique, etc., ne suffisent pas. Quant au « caractère », l'objection paraît tout aussi justifiée, car l'établissement d'un accord entre le « caractère » et la thèse du devenir revient à démontrer que le devenir est l'essence de l'être. Et c'est là, certes, une entreprise qui ne saurait être tentée sans preuves, d'autant plus que le problème de l'être demeure, entre tous les problèmes, question ouverte. Pourtant il n'y a point d'échappatoire : ou bien le devenir se trouve au fond de l'être, ou bien la thèse du conflit-devenir n'est pas rigoureusement soutenable... Il faut donc, non seu-

lement appuyer l'idée du devenir, mais aussi démontrer que le devenir est la base du « caractère » !.

Cette troisième objection peut nous entraîner loin : faut-il donc remonter aux grands problèmes, consulter philosophes et psychologues pour discuter une simple question de caractère ? Est-il donc nécessaire de chercher si loin la solution d'un problème d'ordre dramatique ?

Eh bien oui... Nous nous voyons obligés de le faire. L'objection nous paraît impérieuse.

Le problème du « caractère » touche de près au problème de l'essence de l'être. Ne se peut-il pas que lui aussi soit basé sur le devenir ?... Si le drame, en tant que « tout » est essentiellement de nature dynamique, les « parties », dans leur fond, ne doivent-elles pas l'être également ? Or, le caractère est sans doute une partie essentielle. Donc, *à priori*, il doit être, — et c'est là notre hypothèse, — de nature dynamique et non statique. Et dès lors, on se condamne à mettre en parallèle les aspects « dynamiste » et « statiste » de l'individu, c'est-à-dire en somme de creuser au plus profond du problème.

C'est ensuite qu'une réelle confusion plane sur toute question : on connaît diverses théories sur l'essence de l'être : celle de la volonté, de l'ego pur, de la tendance, du germe, de l'âme, de l'appétit etc. Mais comment sortir de cette confusion sans remonter aux causes même des divergences ?

C'est enfin que la critique qui opère statiquement,

pour ainsi dire par voie d'abstraction et d'analyse, paraît impuissante à nous aider. Déjà elle nous trompait sur la nature de l'unité ainsi que sur celle du conflit (1). Nous l'avons vu : elle n'opère que sur des *constructions*. A force de s'attacher au fait accompli et non pas au fait en voie d'accomplissement, à force de s'appesantir sur les pages écrites et de ne voir le drame qu'à travers des souvenirs, elle n'en extrait que des concepts d'où s'est évanouie toute idée de mouvement, de vie. La critique dramatique s'installe ainsi dans le statisme, elle réduit l'individu à un résidu ou pis encore à un résidu de résidus, car elle en fait un portrait composite ; elle projette dans un tableau qui essaie de résumer la nature du modèle, mille notations étrangères à ce tableau. Elle insère dans une étude qui prétend nous refléter l'essence du sujet, les résultats des jugements portés sur d'autres études. Comment, si l'individu est vraiment individuel et non pas un agrégat d'individus, comment ne nous tromperait-elle pas sur la nature du personnage dramatique ?

Force nous reste donc, pour toutes ces raisons, d'élargir le problème et de nous appuyer sur des données mieux établies que celles de la dramaturgie.

Ainsi formulées, ces deux dernières objections nous tracent la voie à suivre dans ce chapitre. Le but en sera double :

1^o L'individu est d'essence dynamique et non statique.

(1) Cf. Ch. II et III.

Le « caractère » n'est pas une construction, il est essentiellement devenir. Par conséquent il peut entrer dans la thèse générale (1).

2^e Cette étude sur l'essence du caractère permet de justifier la thèse générale.

Commençons par ce premier point, en prévenant toutefois que nous ne saurions tout examiner. Le problème est immense. Nous ne pouvons qu'indiquer les résultats d'études s'y rapportant.

Quelle est donc la nature de l'individu et plus particulièrement la nature du caractère ?

Posons le problème aussi brièvement que cela nous est possible... Nombre de philosophes postulent au fond de l'état de conscience une substance permanente — âme ou essence transcendantale — qui demeure toujours identique à elle-même. Cette substance est ce qui pense, principe pensant ; l'état de conscience n'est que son moyen. L'une est l'agent, l'autre est l'acte. Le « Je » qui pense en ce moment et que chacun croit identique au « Je » d'hier est un témoin manifeste de cette substance permanente. D'ailleurs toute connaissance synthétique de multiples suppose un agent qui fait la synthèse. Cet agent ne saurait être un état de conscience passager, car il se retrouve identique à lui-même dans

(1) L'analyse du drame shakespearien, au dernier chapitre, nous permettra de dire que le personnage dramatique n'est qu'un aspect du conflit-devenir, et que les deux genres de drame, shakespearien et grec, sont identiques dans le fond : le drame qui se joue n'est pas, sous quelque aspect qu'on le regarde, une somme d'éléments ; il est le devenir d'un conflit.

nombre de combinaisons mentales. Cet être spirituel et permanent, auteur des rapports, est donc l'essentiel. Bref, c'est dans le permanent, dans l'immobile, qu'on s'efforce de découvrir l'essence de l'être. C'est un point de vue *statique*.

La thèse dynamiste est la contradiction radicale de cette conception statiste... Le permanent n'est qu'un extrait d'ordre spatial dû à notre manière de concevoir l'univers. L'identité de « Je » est superficielle ; c'est une identité due à l'unité fonctionnelle de l'agent, le « Je » ayant souvent à opérer sur les mêmes objets. Mais ce « Je » vit dans une réelle unité mobile due au fonctionnement et à la chaleur variables du corps. Les états de conscience s'entrepénétrant, se continuant dans un courant qui est le changement même, — physiologiquement l'activité incessante de l'organisme ou sentiment vital — voilà l'essentiel. Bref, c'est dans la réalité vécue, sentie, à jamais mobile du moi intime, qu'il faut chercher l'essence de l'être... C'est un point de vue *dynamique*.

Ces deux thèses, statiste et dynamiste, s'opposent donc fortement, l'une se réfugie dans le temps vide, l'homogène, le permanent, l'immobile ; l'autre s'attache à la durée concrète, à l'hétérogène, au changement, au continu.

C'est évidemment sur cette dernière thèse que se fonde tout ce que nous avons avancé dans cette étude : le drame est le devenir d'un conflit, le devenir étant durée, changement, continuité, création.

C'est également sur cette thèse dynamiste que se

fonde tout ce nous essaierons de démontrer dans ce chapitre ; l'essence de l'individu est devenir et non pas identité ; le caractère n'est qu'un aspect du devenir du conflit (1). Le problème de l'être est donc capital pour nous.

Qu'est donc, d'une façon plus précise, cette thèse dynamiste ? Quels sont ses moyens, quelles sont ses preuves, ses objections ?

Dans l'exposé de cette théorie, il sera expédient de procéder par étapes : de marquer d'abord la place de plus en plus importante qu'occupe dans la pensée moderne le dynamisme dans le sens large du mot ; de noter ensuite l'importance relative des « éléments » affectifs vis-à-vis des « éléments » intellectuels (2), car c'est dans ces derniers, comme nous venons de le voir, que les statistes puisent leurs preuves du fond permanent, de souligner enfin les preuves établissant que l'essence de l'être nese trouve que dans le perpétuel devenir de l'activité organique ou « sentiment vital », psychiquement, dans la durée concrète de la conscience, et que le concept, sous ses divers aspects de permanence, n'est

(1) Si la thèse dynamiste n'est pas soutenable, nous serons obligés ou de renoncer à notre point de vue, ou d'adopter les postulats de la dramaturgie d'après lesquels le personnage dramatique est un agrégat ; les éléments intellectuels et permanents de ce personnage sont essentiels, tout le reste est secondaire.

(2) On verra plus loin qu'il n'existe pas d'éléments distincts, séparés. C'est un terme commode pour désigner ce qui, dans la conscience, n'est qu'un aspect du « courant ». Toutes les parties, dans ce courant, sont intimement liées.

qu'un résidu d'origine « spatiale » ne pouvant même pas exister sans le dynamisme, sans la causalité du moi.

Ainsi la thèse dynamiste se développera sous deux aspects, l'un positif, l'autre négatif. Si elle est vraiment valable, elle devra pouvoir répondre aux questions suivantes : existe-t-il dans l'être un aspect du permanent ou du « même » : substance homogène, identité, immutabilité, fond héréditaire constant, etc. ? Existe-t-il dans l'être un aspect du discontinu : série interrompue et brisée (activité, repos), élément indépendant (corps, contour, fonction isolée, état de conscience disassocié) ? La thèse peut-elle s'établir positivement sur une base scientifique ?

Envisageons le problème d'abord du point de vue biologique, en prenant pour base une étude récente,

« Malgré l'apparence statique des choses, dit M. Le Dantec, chaque corps vivant ou brut est en lutte perpétuelle avec les autres corps ». « Etre, c'est lutter ; vivre, c'est vaincre. » (1).

D'après cette thèse, il n'y a pas, dans l'être vivant, de fond héréditaire, constant, immuable. Les particularités qui définissent l'individu changent petit à petit. Il évolue. Dans la lutte entre l'individu et le milieu, le triomphe de l'hérédité n'est jamais complet... L'homme

(1) « La lutte universelle ». Félix Le Dantec, Paris 1908. Cet ouvrage est à la fois une attaque vigoureuse contre le statisme matériel et une synthèse de haute portée dynamique. A certains points de vue, c'est, dans le monde de la matière, ce qu'est, dans le monde spirituel, la psychologie du « courant de la conscience » (James, Bergson et en partie Höffding).

est obligé de renoncer à l'intégrité de ses caractères personnels pour éviter la mort. (1)

Il n'y a pas non plus de substance unique commune à tous les êtres vivants... Il y a du protoplasma de chien, de lézard, etc, qui sont chimiquement différents.

Il n'y a pas non plus d'identité... Dans l'histoire d'une vacuole digestive d'amibe, l'espace primitivement occupé par la vacuole ne se trouve pas comblé par du protoplasma identique à celui qui l'entourait lors de l'ingestion... Il reste dans l'ingérant un souvenir de la lutte. L'être vivant continu de vivre dans des conditions nouvelles en s'adaptant à ces conditions : il reste vivant, mais il devient sans cesse différent de ce qu'il était précédemment.

Il n'y a pas davantage de contours rigides. Croire que l'être vivant existe par lui-même dans son contour limitant et indépendamment du milieu, est une erreur... Le corps de chacun des combattants devient, dans la région considérée, l'ambiance de l'autre... C'est une lutte qui continue et qui comprend en dehors du corps

(1) Voici le plan d'étude : l'étude de la vie d'un être quelconque, en se plaçant au point de vue de la lutte, mène à la notion d'état vital spécifique... Ensuite l'étude de l'histoire d'une vacuole creusée dans le protoplasma d'une amibe, conduit à la notion d'assimilation chimique caractéristique de la vie et à celle de digestion ou assimilation physique. Si le corps étranger situé dans la vacuole est vivant, il y a lutte pour l'état vital spécifique. De ces corps vivants émanent des activités digestives ou diastases, qui sont à mi-chemin entre la matière vivante et la matière brute et qui conduisent ainsi aux substances ordinaires de la chimie. Que reste-t-il alors de commun à tous les objets considérés... C'est la notion de la lutte universelle.

de l'être protoplasmique des mouvements chimiques et des influences physiques... Quant aux corps en général ils se passent sur leur surface quelque chose qui fait que ces corps existent pour nous... Mais leur existence n'est que la conséquence d'un contraste entre l'ambiance et eux.

Il n'y a pas davantage de corps immuables... de corps simples... Pour les trouver, il faut, dès à présent descendre au-dessous de l'échelle des atomes (qu'on doit considérer comme un système planétaire dont le soleil serait un gros électron positif). Aujourd'hui on s'arrête aux électrons, demain il faudra peut-être aller plus loin...

Bref... « L'univers tout entier, au lieu de la stabilité dont les anciens philosophes ont doté la matière, ne nous présente que mouvement et transformation ; dans ce chaos, la vie occupe une place privilégiée, grâce au phénomène d'assimilation.

La thèse de M. Le Dantec est nette et précise. Nous n'avons pas besoin d'en tirer des conclusions, elle les indique suffisamment. Tout, au point de vue biologique, est transformation et mouvement, et dans ce « tout » la vie occupe une place privilégiée, elle *assimile*. Mouvement, changement, création, ce sont des caractères du devenir.

Examinons maintenant la thèse de M. Ribot (1) qui

(1) *Psychologie des sentiments*. Paris 1896... Nous faisons en quelques mots un résumé en soulignant surtout le côté dynamique de la thèse. Si la division en éléments donne un caractère associationniste au livre, cela n'empêche que M. Ribot a beaucoup fait pour mettre en lumière la nature dynamique de la conscience et plus particulièrement celle des sentiments.

se fonde précisément sur des conditions biologiques. Elle montrera l'importance des éléments affectifs vis-à-vis des éléments intellectuels.

« La thèse physiologique (Bain, Spencer, Maudsly, James, Lange) » dit M. Ribot, rattache tous les états affectifs à des conditions biologiques et les considère comme l'expression directe et immédiate de la vie végétative... Pour elle les sentiments ne sont plus une manifestation *superficielle* (thèse intellectualiste d'Herbart), ils plongent au plus profond de l'individu, ils ont leurs racines dans les besoins et les instincts, c'est-à-dire *dans des mouvements*.

De ces états... « les manifestations motrices, les tendances, appétits, besoins, désirs qui se traduisent par des mouvements, sont l'essentiel... le plaisir et la douleur ne sont que des effets... Il se passe simultanément dans l'organisme deux processus contraires, l'un dans le sens de l'augmentation, l'autre dans le sens de la diminution; ce qui tombe dans la conscience n'est qu'une traduction du rythme fondamental de la vie. »

M. Ribot nous dira par la suite que la tendance, c'est-à-dire la réduction des mouvements à une direction, occupe toujours la première place dans la vie psychique, l'élément intellectuel n'ayant qu'une importance secondaire. Toutes les émotions, même intellectuelles, se réduisant à des mouvements.

« Ce qui est la racine de toute émotion, c'est une attraction ou une répulsion, un désir ou une aversion, bref, un mouvement ou un arrêt de mouvement »... La

sympathie se base sur un accord de tendances mobiles, d'états affectifs, d'une communauté d'idées liée à des sentiments et à des mouvements... L'amour est une attraction... La haine est assimilable à un mouvement qui tourne sur place... Le sentiment moral est, dans son fond, mouvement ou arrêt de mouvement... il n'est pas, à l'origine, dû à une idée, à un jugement (une idée toute nue est une absurdité psychologique) il est instructif... son innéité et sa nécessité sont *d'ordre moteur* non d'ordre intellectuel »...

Nous ne saurions suivre M. Ribot dans sa classification des caractères... Il suffit peut-être de noter deux ou trois points... « La vie psychique se ramène à deux manifestations fondamentales, sentir et agir... De là les sensitifs et les actifs, classification qui se fonde sur une contraction et une expansion de mouvement... » « Ce qui est fondamental dans le caractère, ce sont les instincts, tendances, impulsions, désirs, sentiments ; tout cela et rien que *cela... le fond, c'est le sentir et l'agir et non le penser* ». Le caractère exprimant l'individu dans ce qu'il a de plus intime, ne peut se composer que d'éléments essentiellement subjectifs et dynamiques... L'intelligence tend à l'impersonnel... « elle est la lumière et non la vie, ni l'action... elle n'agit qu'indirectement sur la formation du caractère ».

Dans ce résumé, nous n'avons pu citer les preuves pathologiques à l'appui de cette thèse. Elles sont, d'après M. James, fort suggestives. Quant aux preuves physiologiques, elles se ramènent à une seule : la vie organi-

que, végétative, apparaît partout avant la vie animale. Or, la vie organique s'exprime par le besoin et l'appétit matière de la vie affective ; la vie animale par les sensations, matière de la vie intellectuelle. C'est dire que M. Ribot subordonne la vie intellectuelle à la vie organique. La preuve psychologique se ramène à ceci : en descendant la série animale, l'intelligence devient de plus en plus faible, mais aucune dégradation pareille ne se remarque pour le désir (volonté physique)... « le plus petit animal veut ce qu'il veut, aussi pleinement que l'homme » (Schopenhauer).

Il est vrai que les associationnistes sont accusés de considérer la conscience comme une somme d'éléments. Nous n'avons pas à discuter ce point. Il nous a suffi de noter la partie dynamique de cette thèse : dans la vie psychique, la vie affective occupe la première place. Le fond de la vie affective est l'appétit, c'est-à-dire des mouvements ou arrêts de mouvements. Elle est tendance, acte à l'état naissant ou complet, indépendant de l'intelligence. Ce sont donc les éléments moteurs ou dynamiques qui sont fondamentaux ; ils se manifestent sous deux formes, les tendances conscientes ou *désirs* (psychologie), les tendances inconscientes ou appétits. « C'est donc bien la tendance qui est le fait primordial de la vie affective qui occupe, elle, la première place dans la conscience ». La tendance serait donc d'après M. Ribot, l'essence de l'homme.

M. Ribery développe une thèse, analogue quant au fond, différente quant à la liaison plus intime des élé-

ments et quant au genre de classification des caractères.

L'être vivant reflète le rythme fondamental de la vie.

... « La cellule réagit de deux manières différentes soit en s'incorporant des mouvements, soit en rendant au milieu ambiant les mouvements qu'elle en a regus. C'est de cette double source que naîtront plus tard *sensibilité et volonté*. Elles impliquent l'une et l'autre une réaction organique. Ainsi l'analyse physiologique distingue une même activité fondamentale sous les phénomènes sensibles et sous les phénomènes volontaires... C'est cette activité, manifestée déjà dans le protoplasme... sous forme d'irritabilité, qui est fondamentale. La première forme de cette activité est le *désir*, tendance consciente à chercher un plaisir, à éviter une peine. Le désir ainsi senti est la sensibilité; le désir qui se mesure sur d'autres tendances, sentiments, est la volonté. La conscience n'en est que l'accompagnement et en est radicalement distincte. »

Cette conception de forme binaire et dynamiste de l'être décidera M. Ribéry à exclure l'intelligence du caractère... Le caractère n'est pas autre chose que l'ensemble de nos tendances, c'est-à-dire une résultante — *qui varie à chaque instant* — de la lutte entre les systèmes sensitifs et moteurs. L'intelligence réagit sur notre organisme mais tire sa nature précisément de nos tendances. Se conformant donc à la loi du rythme, il faut chercher dans le tempérament (énergie du ressort vital ou ton nerveux), les bases d'une classification du

caractère (où nous ne pouvons pas suivre l'auteur).

En somme, malgré l'influence du milieu, « certaines tendances et prédispositions héréditaires existent, de sorte que l'homme réagit, non seulement selon les circonstances, mais aussi selon sa nature »... « Le caractère est *la manière* dont nous réagirons... il est l'ensemble de nos prédispositions, de nos tendances, le rapport qu'elles soutiennent entre elles, leur degré respectif d'intensité, leur mode d'association. *Le caractère peut changer*... Il n'est pas une entité... ce n'est pas quelque chose de tout fait, *c'est quelque chose qui se fait, qui évolue et qui devient* ».

Les conclusions de M. Ribéry sont, quant au fond, analogues à celles de M. Ribot... C'est la tendance ou l'ensemble de tendances, c'est-à-dire l'activité manifestée déjà dans le protoplasme sous forme d'irritabilité qui est la chose fondamentale... La tendance, résultat de deux espèces de *mouvements*, est l'essence de l'individu.

Soulignons surtout que le « caractère » n'est pas une entité... c'est quelque chose qui se fait, qui évolue et qui *devient*.

Avant d'envisager le problème de l'être au point de vue nettement psychologique, nous devons noter deux points importants.

Bon nombre de psychologues constatent un accord formel, une connexion réelle entre la vie consciente et la vie cérébrale... Wundt, Bergson, James, Hôffding, Ribot et d'autres reconnaissent la nécessité d'étudier

ensemble les côtés physique et psychique de l'être. Chaque état de conscience aurait un terme physique parallèle, et l'on est amené par suite à se demander quels sont les rapports pouvant exister entre les deux. C'est là le grand problème de l'âme et du corps.

Or, ce que nous étudions ici, c'est la question de savoir quelle est l'essence de l'être. Est-ce une forme, matière ou substance permanente ; est-ce le devenir ou toute autre chose ? Dès lors, ne serons-nous pas obligés d'aborder tout le problème de l'âme et du corps ?... Nous répondons à cela par la négative. En effet, si, après examen, le devenir se trouve être la propriété dominante de l'individu, sous quelque aspect qu'on le regarde, biologique, physique ou psychique, les rapports de l'âme au corps ne peuvent en rien invalider ce fait fondamental... que l'âme et le corps, la conscience et le cerveau s'influencent réciproquement comme deux substances distinctes, que l'âme ne soit qu'une forme ou produit du corps ou vice-versa, qu'enfin la conscience et le cerveau se développent comme des expressions différentes d'un seul et même être, que l'une ou l'autre de ces hypothèses soit vraie, cela ne change rien au fait essentiel, pourvu toutefois qu'on découvre le devenir aussi bien au fond de la vie psychique qu'au fond de la vie physique. Ce deuxième côté, nous l'avons déjà envisagé en partie : de sérieux témoignages portent à croire que l'être, sous son aspect physique, est devenir, continuité hétérogène et créatrice... Il ne nous reste qu'à examiner le problème du

point de vue psychologique : le devenir est-il le fond de la conscience ?

Avant d'entrer dans le détail de cette question, nous devons faire une deuxième observation pouvant faciliter notre tâche : nombre d'auteurs, s'ils ne réduisent pas la nature de la conscience au devenir, y découvrent du moins les caractères principaux de ce devenir. W. James (1) parle d'un « Stream of consciousness » où les états se succèdent continuellement de manière à passer du « même à l'autre » et à « garder le coefficient du moi. » Wundt considère la conscience comme un tout *continu* et indécomposable où il n'existe pas « d'éléments » au sens associationiste du mot. M. Bergson (2) trouve que *l'état* lui-même est déjà du changement ; quant *aux états* dont le temps est l'étoffe même, ils se continuent les uns les autres en un écoulement sans fin. Pour M. Fonsegrive (3) comme nous l'avons vu, le fait primitif

(1) Op. cit. W. James distingue les états substantifs des états transitifs. Les premiers sont des représentations statiques s'exprimant par des substantifs et adjectifs ; les derniers sont des états dynamiques de la pensée synthétisant ces représentations par des rapports et s'exprimant par des verbes. [Préface XI. Cf. Ch. XI.]

(2) Op. cit. [p. 3-7].

(3) Op. cit. II, III, IV, V, VI, p. 13-41. M. Fonsegrive cite Hume [Tr. de la nat. humaine, l. I. 2^e partie, sect. XIV p. 219] et Maine de Biran [Œuvres éd. Cousin t. IV p. 78, 79, 278] et s'appuie aussi sur Leibnitz et Aristote... Il est vrai que M. Fonsegrive trouve caché derrière la pensée active, « l'acte immobile de la pensée ». La permanence de l'acte pensant tout le temps que durent les événements qu'il conditionne est un fait que la conscience saisit au même titre que le fait même de l'activité de la pensée [p. 41]. » C'est toujours le moteur immobile d'Aristote... Mais penser est *surtout* produire ; « l'essentielle nature de la pensée se trouve sans doute dans une synthèse qui unit et solidifie certains éléments. »

de la conscience est « l'effort, fond commun du désir et du vouloir ». Cette « activité synthétique », qui est aussi une *tendance vers l'avenir*, fait continuer les trois temps sans interruption... produisant ainsi « une continuité qui est la réalité même ». Pour Spinoza, l'appétit serait l'essence de l'homme. Pour Schopenhauer, la base de la conscience, c'est le désir ou volonté physique. Pour M. Ribot, la base du sentiment est tendance ; « l'élément fondamental, l'élément dynamique, se manifeste sous deux formes : les tendances conscientes ou désirs, les tendances inconscientes ou appétits ». (1)

Il est cependant à noter que ces trois derniers auteurs ne donnent pas, croyons-nous, à ces termes, tendance, appétit, désir, qui expriment le mouvement vital, le sens d'une continuité hétérogène et créatrice dont Bergson et James dotent les états de conscience (2). Nous voulions, en les citant, faire remarquer simplement que l'élément

(1) RIBOT. *Psychologie du Sentiment*. Conclusion [429, 447].

(2) On voit que ces « précisions » correspondent, à certains égards, à l'activité synthétique... « N'est-ce pas à Kant », font observer les traducteurs de W. James, « que revient le mérite, déjà lointain, d'avoir révélé dans la synthèse, la loi essentielle de la pensée, d'en avoir établi la théorie et d'en avoir montré l'application dans les plus importantes de nos opérations mentales ? » ... Nous n'avons pas qualité pour y répondre. Notons cependant que Hume, en niant que l'expérience extérieure puisse donner la causalité et en faisant remonter l'origine de l'idée de causalité au « *sentiment* d'une connexion établie par l'habitude dans la pensée », avait déjà trouvé un élément de la loi.

D'ailleurs... « Kant ne pensait pas que l'esprit débordait l'intelligence, » remarque M. Bergson [p. 224 *Evol. Créat.*... Cf... « l'âme est une force active, consciente d'elle-même, qui enveloppe l'effort. Leibnitz [1689-1690].

dynamique se retrouve dans toutes ces conceptions, donnant ainsi un appui à la thèse du devenir.

Examinons maintenant plus en détail la question qui nous intéresse : quelle est la nature de la conscience ? Nous prendrons pour base une thèse, celle de Höffding, qui résume, dans une grande mesure, les divers points notés plus haut, étant à la fois, une réplique au « statisme », et, à beaucoup d'égards, un développement de l'hypothèse du devenir.

L'existence de l'âme, et par *âme* l'auteur entend *conscience*, n'est pas un problème, c'est un postulat nécessaire. Mais il existe de ce mot un autre sens : le spiritualisme regarde comme nécessaire à la psychologie de mettre à sa base l'idée de l'âme conçue comme une individualité indépendante, comme une substance existant en soi. « Je conserve dans ma mémoire des événements vécus en des temps et des lieux divers et ma pensée embrasse et compare en un instant des choses qui, dans le monde extérieur, sont très éloignées l'une de l'autre. Tout ce qui se manifeste à ma conscience forme un ensemble... Nous avons ici une unité profonde, une liaison interne... Cela ne nous autorise-t-il pas à conférer à l'âme une existence en soi et pour soi, et à la considérer comme une substance immatérielle ? »

Quelle est la réponse ?

On conclut du caractère de certaines expériences à l'existence d'une substance de l'âme, mais on ne sait rien d'elle que ce qui est continu dans ces expériences. Dire que l'âme est la cause d'une sensation ou d'une

pensée, ce n'est pas plus l'expliquer qu'on n'explique la respiration ou la digestion en disant que c'est « la force vitale » qui les met en mouvement... Sans doute, le propre de la conscience, par opposition aux phénomènes corporels, c'est l'unité interne de tous les éléments qui forment son contenu, unité qui ne se trouve pas dans le monde de l'espace, mais l'expérience ne nous apprend pas que cette unité soit absolue, inconditionnelle et indépendante (1). Si substance signifie ce qui existe par soi sans dépendre d'autre chose ni reposer sur autre chose, nous ne pouvons pas l'appliquer à l'âme...

Quelle est donc plus précisément la nature de cette conscience dont « l'unité interne » est le propre ?

D'abord la conscience renferme le *changement*. C'est par les changements que la conscience s'éveille du sommeil ou de l'état de dispersion. Un état complètement uniforme et toujours le même tend à la supprimer. Cela est démontré non seulement par l'effet des séries monotones qui l'assoupissent, mais encore par l'effet de l'état hypnotique.

Mais le changement et l'opposition sont par eux-mêmes insuffisants ; ils doivent être retenus et sentis

(1) D'après Lotze, la nature psychique et la nature corporelle doivent nécessairement différer... Une telle thèse est défavorable à la thèse du devenir. Mais « nous ne pouvons pas décider dès le début si le psychique et le corporel se fondent sur deux principes ou substances distinctes. L'idée de Lotze se montrera de moins en moins soutenable avec le temps... La psychologie, telle que nous la comprenons, est une psychologie sans âme, en tant qu'elle ne dit rien sur la question de savoir s'il y a en général un être absolu de la vie psychique ».

ensemble sous peine d'éprouver des sensations isolées. « Les états antérieurs doivent pouvoir être ou conservés ou reproduits, les éléments donnés simultanément doivent être maintenus ensemble afin de rendre possible une action réciproque entre les divers éléments. Cette vérité est confirmée par le fait que le manque de connexion entre les éléments psychiques est le symptôme d'un commencement de dissolution de la vie consciente. »

Voilà donc, si nous avons bien compris l'auteur, deux caractères de la conscience : une *unité* qui n'exclut pas la *multiplicité*. Aussi la notion de la conscience considérée comme une « *activité de groupement* » ferait-elle droit à ces deux aspects. D'ailleurs, « la perception du changement (celle d'une mélodie) suppose une activité de synthèse (1) ou groupement, cette perception ne se produisant que parce que les excitations sont liées aux antérieures grâce à la mémoire... Cette activité synthétique se retrouve dans toute *comparaison*, perception de la ressemblance, de la différence, dans le *sentiment* du plaisir et de la douleur et dans la *volonté* qui n'est que la conscience dans sa faculté active (2)...

(1) L'idée de synthèse se trouve indiquée dans l'antiquité par Aristote (De anima. III. 2) et dans les temps modernes par Leibnitz et indirectement par Hume.

(2) Hoffding croit que l'âme (conscience) et le corps se développent comme deux expressions différentes d'un même être... Il est impossible d'établir une limite fixe et immuable entre le donné et l'élaboration du donné... Déjà, dans la perception la plus simple, presque au seuil de la conscience, nous rencontrons l'effet d'une activité mentale... d'une synthèse... Non seulement

Kant avait raison de caractériser la conscience en ces mots : une synthèse, une fonction qui saisit ensemble plusieurs éléments.

Toujours en vue du problème du devenir, demandons maintenant à M. Höffdine si cette activité synthétique est *continue* ? « Nous restons, dit l'auteur, solidement attachés à la loi de *continuité* aussi bien dans le monde de l'esprit que dans le monde du corps »... Il est d'ailleurs impossible de marquer une limite nette entre le conscient et l'inconscient... Les processus inconscients peuvent produire le même résultat, remplir la même fonction que remplissent d'ordinaire les événements conscients, (résultats intellectuels conscients d'un travail préliminaire inconscient, perceptions sensibles conscientes résultant d'un travail préliminaire inconscient, le rêve etc.). La prétendue naissance de la conscience n'est donc qu'un passage, qu'un changement d'une forme à une autre.

Continuité, changement, activité synthétique... existe-t-il dans la conscience encore d'autres caractères ?

« L'existence spirituelle a comme forme fondamentale le souvenir, la synthèse, et la synthèse suppose *l'individualité* »... Le monde matériel ne nous mon-

les éléments de l'esprit mais encore leurs *liaisons* ont une expression physique... il n'est pas possible de séparer la matière et la forme... Notre hypothèse considère les deux mondes comme deux expressions données par l'expérience d'un seul et même être qui sont à l'égard l'un de l'autre comme les côtés concave et convexe d'une courbe.

tre aucune individualité réelle... Les sensations, les pensées et les sentiments sont des actes mentaux qui ne peuvent subsister quand la connexion individuelle déterminée dans laquelle ils se présentent a cessé... Cette individualité mentale a son expression physique dans la somme d'énergie dont dispose l'organisme (neuro-physiologie).

Existe-t-il dans la conscience, (côté négatif du problème), une forme du discontinu, du dissocié, des éléments indépendants ?

La réponse est nette : pas de connaissance sans sentiment, pas de connaissance sans volonté, pas de volonté sans sentiment !... Si l'un des trois « éléments » devait être regardé comme la forme fondamentale ce serait, sans contredit, la volonté...

Mais il est impossible de décomposer la conscience. Et le caractère de synthèse se retrouve dans les trois éléments.

La loi de relation montre l'intime connexion qui relie toutes les sensations (1). Mais les sensations ne dérivent pas toutes du monde extérieur... l'organisme fait naître des sensations vitales et kinesthésiques. Comme ce qui est perçu par la sensation kinesthésique,

(1) Même lorsque nous nous représentons la vie consciente comme une série de sensations, elle suppose nécessairement une synthèse. Kant regardait les sensations comme une matière passivement reçue qu'ordonnait une activité formelle, distinguant dans notre connaissance matière et forme. Or, on ne saurait trouver dans notre connaissance de matière absolument sans forme. La différence de la matière et de la forme n'est peut-être qu'une différence de degré.

c'est précisément la succession ; l'élément de mémoire prend ici une importance toute spéciale et le caractère de synthèse apparaît avec une netteté particulière. Nous ne sommes donc pas livrés en proie au monde extérieur, il y a une direction active de l'être *vers l'excitation*, car la vie consiste en une alternative d'assimilation et de désassimilation (1).

Mais il ne suffit pas à l'auteur de nous révéler ainsi les caractères de la conscience, — activité synthétique, continuité, changement, individualité, élan vers l'excitation, — il s'attaque en même temps à la conception contraire qui fait de l'âme une substance toujours identique à elle-même.

« Nous avons trouvé dans l'unité intime qui relie ses divers éléments, une manifestation typique de la nature de la conscience. . . Cette unité qui maintient ensemble les diverses sensations et représentations, contient le germe de l'idée du moi. . . Si par moi, il faut entendre ce qui se passe dans notre conscience, cette idée du moi ne saurait être quelque chose de *pur*, la représentation d'une sensation isolée. . . C'est dans la *liaison* des sensations, représentations et sentiments que se manifeste la vraie

(1) D'après ce qui précède, nous dirions que la nature de la conscience se révèle de plus en plus comme une interpénétration d'éléments et comme une continuité hétérogène, de sorte qu'aucune frontière nette ne se trouverait ni dans la coupe transversale de son contenu, ni dans la coupe longitudinale de son mouvement progressif. Nous nous rapprochons ici de James et Bergson ; l'image d'un courant se frayant un chemin dans la matière et dont les eaux sont diversement colorées suivant les saisons, la nature de la source et l'apport étranger du milieu.

nature du moi, ainsi que dans les lois qui dirigent cette liaison... La conception qui fait de l'âme une substance cachée derrière les éléments conscients est peu soutenable. Si le moi est identique à quelque élément particulier de la conscience, il faut admettre que toutes les autres sensations, représentations ou sentiments, du moment qu'ils ne peuvent se fondre complètement avec l'élément constant, tombent en dehors du moi ; et alors comment se fait-il que nous les *ayons* ? Il faut bien que le moi renferme tout ce qu'il y a dans la conscience ; par suite, ni un sentiment durable, ni une masse de représentations dominantes ne saurait en épuiser le contenu. (Psy. de la connais. V. B. 5.)

L'idée du moi, donc, doit être conclue de la nature et des conditions générales de la conscience (voir ci-dessus) et cela résulte nécessairement de ce qu'elle se fonde sur une activité toujours continuée et répétée, sur l'activité synthétique que toute conscience suppose... Nous devons donc accorder que l'unité, la synthèse, n'est pas *absolue*, mais toujours relative et *en lutte*... (p. 177).

Quant à la nature du *moi réel* et du caractère, chaque conscience individuelle a, outre une unité formelle, une unité *réelle*, résultant du sentiment vital, attaché aux sensations vitales.

Ce noyau central qui, par opposition aux éléments *plus* variables de la surface, possède une certaine *stabilité*, forme notre moi réel coïncidant *au début* avec le tempérament. Quand ce n'est pas seulement le sentiment

vital, mais encore le développement supérieur de la vie affective et volitive qui *détermine* la *nature* du moi réel, nous l'appelons le « *caractère* » (p. 180).

On ne trouve dans la psychologie de la connaissance, ni représentations individuelles ni idées générales qui soient fixées et immuables (1). Toutes deux sont des *aspects de l'activité synthétique du moi*.

Il serait plus facile encore de montrer, dans les psychologies du sentiment et de la volonté, que la nature de la conscience se réduit toujours à l'activité synthétique du moi, sentiment et volonté se fondant, d'une façon très évidente, sur le mouvement orienté.

« Je n'admets en aucune façon d'éléments indépendants », dit Höffding, répondant à Wundt « et suivant moi, l'association est une forme particulière de la *force unifiante*, de *l'activité synthétique qui forme à mes yeux, la nature de la conscience* ».

C'est là, sans aucun doute, l'idée maîtresse de l'auteur : l'activité est une propriété fondamentale de la vie consciente, « puisqu'il faut constamment supposer une force qui maintienne ensemble les divers éléments de la conscience et en fasse, par leur union, le contenu d'une seule et même conscience. » Cette activité synthétique renferme, comme nous venons de le voir, les caractères de *continuité*, de *changement*, d'*élan vers l'excitation*, et par rapport à « ma » conscience, d'*individualité*... Or,

(1) Cf. Il n'y a jamais de représentation absolue... ni de représentation *unique* d'un objet. (Psy. de la connaissance : représentation).

c'est là précisément la thèse du devenir, puisque nous avons donné à ce mot le sens d'une continuité hétérogène et *créatrice*, entendant par *créatrice* une *activité* de perpétuel devenir qui ne cesse jamais *d'assimiler* en s'intensifiant, ce qui est dans son avenir immédiat.

Cependant, il ne faut pas nous y tromper : l'auteur que nous venons de citer, tout en éclairant sur nombre de points, ne donne pas du tout aux deux caractères de *continuité* et *d'élan vers l'excitation* devant rentrer dans la notion de devenir, le sens précis et particulier que M. Bergson confère à ces mêmes caractères de la conscience. On chercherait en vain dans l'Esquisse d'une psychologie, comme d'ailleurs chez d'autres qui nous parlent de continuité et d'assimilation, des précisions qui indiquent nettement ce qui appartient à l'espace et ce qui appartient à la durée. Pour comprendre vraiment la nature de la conscience conçue comme devenir et par suite la nature de l'individu, il faut nous adresser au livre de M. Bergson : *Essai sur les Données immédiates de la Conscience*.

« Distinguons », dit M. Bergson, « deux aspects de la vie consciente. Au-dessous de la durée homogène, symbole extensif de la durée vraie, une psychologie attentive démêle une durée dont les moments hétérogènes se pénètrent ; au-dessous de la multiplicité numérique des états conscients, une multiplicité qualitative ; au-dessous du moi aux états bien définis, un moi où succession implique *fusion et organisation*. Mais nous nous contentons le plus souvent du premier, c'est-à-dire de l'ombre du moi projetée dans l'espace homogène...

Pour retrouver ce moi fondamental, ... un effort vigoureux d'analyse est nécessaire... Si nous aboutissons à distinguer deux formes de la multiplicité, deux formes de la durée, il est évident que chacun des faits de conscience, pris à part, devra revêtir un aspect différent selon qu'on le considère au sein d'une multiplicité distincte ou d'une multiplicité confuse, dans le temps-qualité où il se produit ou dans l'espace-quantité où il se projette.

Nous tendons instinctivement à solidifier nos impressions pour les exprimer par le langage. De là vient que nous confondons le sentiment même qui est dans un perpétuel devenir avec son objet et surtout avec le mot qui exprime cet objet... De même pour nos sensations simples... Je donne le même nom à tel parfum, à telle saveur qui m'ont plu quand j'étais enfant et me répugnent aujourd'hui... Je parle comme si le parfum était demeuré identique, mes goûts seuls avaient changé... » Mais en réalité, il n'y a ni sensations identiques, ni goûts multiples, car sensations et goûts n'apparaissent comme des *choses* dès que je les isole et que je les nomme, *et il n'y a guère dans l'âme humaine que des progrès* ». Bref, le mot brutal qui emmagasine ce qu'il y a de stable dans les impressions... écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle.

Cela est surtout vrai du sentiment ; l'esprit mobile nous échappe... « Mais le sentiment est un être qui vit, qui se développe, qui change par conséquent sans

cesse »... Il vit parce que la durée où il se développe est une durée dont les moments se pénètrent. Nous lui substituons un résidu impersonnel traduisible par un mot... De même pour nos idées... Nous retombons dans les erreurs de l'associationisme lorsque, substituant à la pénétration des termes réels la juxtaposition de leurs symboles, nous prétendons reconstituer la durée avec de l'espace... Mais notre intelligence a ses instincts représentés par un élan commun à toutes nos idées, c'est-à-dire par leur pénétration mutuelle.

Considérés en eux-mêmes, les états de conscience profonds n'ont aucun rapport avec la quantité ; ils sont qualité pure, ils se mêlent de telle manière qu'on ne saurait dire s'ils sont un ou plusieurs, ni même les examiner à ce point de vue sans les dénaturer aussitôt... Mais... petit à petit (sous les exigences de la vie sociale), ces états se transforment en objets et en choses, ils se détachent non seulement les uns des autres, mais encore de nous... Et ainsi se forme un second moi qui recouvre le premier... C'est le même moi qui aperçoit les états distincts et qui, fixant ensuite davantage son attention ? verra ces états se fondre entre eux comme des aiguilles de neige au contact prolongé de la main... Si, passant de la statique à la dynamique, une psychologie superficielle prétend raisonner sur les faits s'accomplissant comme elle a raisonné (en fixant des états distincts) sur les faits accomplis, si elle nous présente le mot concret et vivant comme une association de termes... elle verra se dresser devant elle d'insurmontables

difficultés (causalité, liberté, personnalité)... *Il suffit, pour les écarter, de substituer le moi réel, le moi concret, à sa représentation symbolique* ».

Ainsi, d'après ce qui précède, il existe bien deux aspects de la vie consciente : l'un qui nous fournit un moi purement symbolique, l'autre, un moi où « succession implique fusion et organisation ». C'est ce dernier, le moi réel qui est fondamental et non le moi symbolique. M. Bergson dira donc qu'il n'y a guère dans l'âme humaine que des progrès.

Continuité, fusion, organisation, changement, progrès, voilà donc, selon M. Bergson, quelques-uns des caractères de la conscience réelle et fondamentale. Qu'en conclure, sinon que le fond de cette conscience est le devenir ?

Aussi est-il aisé de voir maintenant d'après la direction générale de pensée indiquée plus haut, quelle sera la conception bergsonienne de la conscience *individuelle* et plus particulièrement du *caractère*.

« Comme notre attention les a distingués (les états) et séparés artificiellement, elle est obligée de les réunir ensuite par un lien artificiel. Elle imagine ainsi un moi amorphe, indifférent, immuable, sur lequel défileraient ou s'enfileraient les états psychologiques qu'elle a érigés en entités indépendantes... La vérité est qu'on obtient ainsi une imitation artificielle de la vie intérieure, un équivalent *statique*... d'où on aura éliminé le temps réel qui en est l'étoffe même.

Il n'y a d'ailleurs pas d'étoffe plus résistante ni plus

substantielle. La durée est le *progrès* continu du passé qui ronge l'avenir, qui gonfle en avançant. Du moment que le passé s'accroît sans cesse indéfiniment, il se conserve aussi ... c'est-à-dire, il nous suit à tout instant ... pressant contre la porte de la conscience qui voudrait le laisser dehors. Notre passé nous reste donc présent.

Que sommes-nous, en effet, qu'est-ce que notre *caractère*, sinon la condensation de l'histoire que nous avons vécue depuis notre naissance même... C'est avec notre passé tout entier que nous désirons, voulons, agissons... Il se manifeste donc intégralement à nous par sa poussée sous forme de tendance.... une faible part seulement en devient représentation.

De cette survivance du passé résulte l'impossibilité pour une conscience de traverser deux fois de suite le même état. Les circonstances ont beau être les mêmes, ce n'est plus sur la même personne qu'elles agissent, puisqu'elles la prennent à un nouveau moment de son histoire ; notre personnalité qui se bâtit à chaque instant avec de l'expérience accumulée, *change sans cesse*. En changeant, elle empêche un état, fût-il identique à lui-même en surface, de se répéter jamais en profondeur. C'est pourquoi notre durée est irréversible...

Ainsi notre personnalité pousse, grandit, mûrit sans cesse. Chacun de ses moments est *du nouveau* qui s'ajoute à ce qui était auparavant. Allons plus loin : ce n'est pas seulement du nouveau, mais de l'imprévisible... Chacun de nos états ne peut pas avoir été déjà perçu, (prévoir consiste à projeter dans l'avenir ce

qu'on a perçu dans le passé) puisqu'il concentre dans son indivisibilité tout le perçu avec, en plus, ce que le présent y ajoute. C'est un moment original d'une non moins originale histoire.

Ainsi pour les moments de notre vie dont nous sommes les artisans. Chacun d'eux est une espèce de *création*. On a raison de dire que ce que nous faisons dépend de ce que nous sommes, mais il faut ajouter que nous sommes, dans une certaine mesure, ce que nous faisons et que nous créons continuellement nous-mêmes. Cette création de soi par soi est d'autant plus complète qu'on raisonne mieux sur ce qu'on fait... Et ainsi, pour un être conscient, exister consiste à changer, changer à se mûrir, se mûrir à se créer indéfiniment soi-même ».

Nous ne *sommes* pas, nous *devenons* !!!

C'est là, semble-t-il bien, la conclusion que nous sommes en droit de tirer de tout l'examen qui précède. M. Le Dantec développe dans la biologie à peu près la même thèse que M. Bergson dans la philosophie. M. Höffding, tout en adhérant à l'activité synthétique de Kant comme fond de la conscience, reconnaît l'unité réelle d'un moi qui a beaucoup de parenté avec le moi réel de James et Bergson. La tendance ou l'appétit est l'essence de l'homme, déclare M. Ribot avec Spinoza. Le caractère se base sur le tempérament, conclut M. Ribéry, mais *il change*.

Certes, cet examen, nécessairement sommaire, manque de développement; nous avons dû en éliminer presque toutes les preuves; nous avons dû également

couper court aux objections, — celles de Schopenhauer, de Lotze, de Mactaggart et d'autres — qu'on pourrait faire à la thèse du devenir. Néanmoins, cette thèse nous paraît soutenable et, de fait, à mesure qu'on suit l'extension de l'idée dynamiste dans la psychologie de ces dernières années, se fortifie la conviction qu'il y a à l'être un aspect que les absolutistes (monistes, spiritualistes ou vitalistes) ont négligé, et que cet aspect révèle ce qui est fondamental dans l'être.

Cette thèse dynamiste nous autorise à dire que c'est bien le devenir qui est au fond de l'être et non pas un aspect quelconque du permanent ou du « même ».

D'autre part, puisque le devenir est continuité, transformation, assimilation, et qu'une activité de ce genre ne saurait exister sans conflit, (Bergson, Le Dantec, Hôffding) puisque toute l'enquête précédente montre partout dans l'individu l'existence de ce conflit (Ch. II, III), nous sommes amenés à conclure que l'essence de l'être est le devenir d'un conflit.

Il ressort également de ce qui précède que le caractère, se fondant sur un mode de tempérament qui provient d'un fond héréditaire en voie de transformation, n'est qu'une manière particulière de devenir. Physiologiquement, c'est une question de la réaction particulière de l'organisme en présence du milieu ; (l'énergie du ressort vital, des sensations kinesthésiques, etc.) Psychologiquement, c'est une question qui concerne le sentiment vital et le développement spécial de la vie affective et volitive. Mais, quelle que soit sa *manière*, toujours est-

il que le devenir est le fond, non seulement de l'être, mais de tout caractère.

C'est donc là notre réponse aux objections qu'on était en droit de nous poser au début de ce chapitre à savoir : le drame est le devenir d'un conflit. Or, drame et caractère sont inséparables. Il faut donc démontrer, avant de faire accepter la thèse générale, que le caractère, lui aussi, est le devenir d'un conflit.

C'est ce que nous avons essayé de faire... Le résultat de cette enquête nous a permis, non seulement de mettre la thèse générale du conflit-devenir sur une base solide, mais encore de répondre affirmativement à la question de savoir si le « caractère » se laisse ramener à la thèse générale. Avons-nous réussi ? nous n'osons pas l'affirmer, car tout problème, de ce genre, ne demeure-t-il pas en dernière analyse, une question ouverte ?

Reste donc la première objection : ce qui est vrai du théâtre grec peut ne pas l'être du théâtre shakespearien ce dernier étant un théâtre de « caractère » très différent du premier. Il faut donc montrer que la notion de conflit-devenir s'applique également aux drames de ce genre. Cet examen fera l'objet de notre dernier chapitre.

CHAPITRE V

LE CONFLIT DEVENIR ET LE CARACTÈRE DANS SHAKESPEARE

RÉSUMÉ : *L'essence des tragédies de « Macbeth, d'« Othello », de « Hamlet » se réduit au devenir d'un conflit ; par conséquent les drames grec et shakespearien sont, dans leur fond, identiques. L'étude plus particulière des caractères « Macbeth », « Othello », « Hamlet » fait découvrir cette même essence au fond du personnage tragique.*

CONCLUSION. — *Quel que soit le type de drame, quel que soit l'aspect, action, unité, caractère, sous lequel on l'envisage, on y découvre un même fond. Ce fond est le devenir d'un conflit propre à produire l'émotion tragique.*

Pour terminer cette étude, nous nous proposons d'examiner si la notion du « conflit-devenir » ne peut s'appliquer à la tragédie shakespearienne. Cet examen nous permettra d'enchaîner toutes les parties de notre exposé. Il nous aidera, d'abord, à fortifier la thèse générale en montrant que les tragédies grecque et shakespearienne

sont, au fond, identiques, ensuite à appliquer aux cas concrets du drame de Shakespeare les conclusions d'ordre théorique du chapitre précédent (ch. IV) et, enfin, à constater que le devenir, soit du caractère, soit du conflit, est l'essence même de l'émotion tragique.

Examinons, dans ce but, certaines pièces de Shakespeare (1), et, puisque nous nous transportons brusquement des grecs aux modernes, de la fatalité directrice « dominatrice » au libre arbitre responsable, commençons par l'étude d'une tragédie où la fatalité joue, plus peut-être qu'ailleurs dans Shakespeare, un rôle de première importance..., la tragédie de Macbeth.

(1) L'abondance de matière nous astreint à limiter notre examen. Nous prévenons ailleurs que l'analyse graphique, nous l'avons déjà fait remarquer, n'est qu'une « méthode de raccourci ». Jamais, au moyen d'un plan horizontal, on ne saurait représenter en toute sa profondeur complexe, le contenu d'un drame. En réalité il s'agit d'un « courant... » La ligne brisée A B C se dessine en avançant et n'indique que l'état mobile du conflit.

MACBETH

Problèmes
dramatiques

- 1^o *Objectivement* : Macbeth réussira-t-il à obtenir et garder la couronne ? — Non.
2^o *Subjectivement* : L'ambition criminelle pourra-t-elle jouir de ses conquêtes ? — Non.
3^o *Moralement* : Le désir a-t-il le droit, pour se satisfaire, de ne tenir aucun compte du désir d'autrui ? — Non.

Niveau de bonheur : Succès.



Niveau du malheur : Ruine et Mort.

FORCES OPPOSÉES

Les circonstances défavorables : la non-présence habituelle du roi au château, la surveillance des gardes, la présence de témoins [courtisans], puis les effets de la loi morale, l'amoncellement des crimes faisant grandir une menace terrible de châtement.

L'union et l'entente des adversaires de Macbeth.

Les Volontés combinées de Macbeth et de lady Macbeth, aiguillonnées par les prédictions des Sorcières, formes concrètes de l'ambition illégitime, désordonnée ; puis, les circonstances favorables ; l'imprévoyance et la faiblesse individuelles de leurs adversaires.

- a. — Après avoir vaincu le révolté Cawdor, Macbeth et Banquo, généraux de Duncan, roi d'Ecosse, rencontrent trois sorcières et tour à tour « Salut Thane de Glamis... Salut Thane de Cawdor... » Salut futur roi d'Ecosse... » disent-elles à Macbeth. » Tu engendreras des rois », disent elles à Banquo... Macbeth médite sur ces paroles.
- A. — Des messagers du roi viennent chercher les vainqueurs pour les conduire au palais. « Salut Thane de Cawdor », disent-ils à Macbeth. — La prophétie se réalise, songe celui-ci, il ne me reste plus qu'un pas à faire. Ma pensée commet déjà un meurtre ».
- b. -- Au Palais, le fils du roi, Malcolm, est proclamé prince de Cumberland et héritier du trône d'Ecosse... Voilà un obstacle qu'il me faut franchir, songe Macbeth.
- B. -- Le roi remercie toutefois Macbeth de sa victoire ; il l'a nommé Thane de Cawdor et veut l'honorer en passant la nuit dans son château d'Inverness.
- II^e acle.* -- C. Ayant dépêché un courrier spécial auprès de lady Macbeth, le Thane rentre à Inverness où lady Macbeth l'incite à exécuter ses projets la nuit même, en tuant le roi. Puis elle accueille gracieusement Duncan et sa suite, et les accompagne à leurs appartements.
- C. -- Macbeth hésite. Cependant au mot de sa femme : « Tu n'oses, et tu es un homme ! -- Je me décide sans retour », déclare-t-il.
- d. -- Minuit. L'heure est propice. Tous dorment, les chambellans ont été enivrés. Macbeth pénètre chez le roi, lady Macbeth attend.
- D. -- Il revient égaré, les mains sanglantes : « J'ai frappé ! -- As-tu bien disposé les poignards à leur place ? » Il tremble. « Je ne sais... je n'entrerais plus. Lady Macbeth entre seule. Elle teint du sang du mort les mains des chambellans. On entend du bruit à la porte du château -- les meurtriers se retirent.
- e. -- C'est Macduff, ami de Duncan, qui vient réveiller le roi. Il découvre le crime, on accourt. Banquo crie à la trahison.
- E. -- Macbeth, feignant la colère, tue les chambellans.
- f. -- Il réussit à rejeter le blâme sur Malcolm et Donabain, fils du roi qui, redoutant Macbeth, ont déjà fui. Tous les croient coupables, sauf Banquo qui soupçonne Macbeth.
- J. -- Macbeth, élu roi, se fait couronner à Scone.
- III^e acle.* -- g. De retour à Inverness, il prépare un grand banquet. Mais il est inquiet, il craint Banquo et médite sa mort. La reine, à qui il fait part de ses projets, l'encourage encore, bien qu'intérieurement le remord la ronge déjà.

- G. -- Revenant tard pour assister au banquet, Banquo est assassiné. Mais son fils Fléance échappe. « Ainsi le jeune reptile s'est sauvé... N'aurai-je donc jamais la paix » songe Macbeth.
- h. -- Arrivant au banquet, Macbeth voit à sa place, le fantôme de Banquo. Effrayé, il s'adresse à l'ombre, la maudit. Les convives, ne voyant rien, s'étonnent. C'est une maladie du roi, explique Lady Macbeth. L'ombre réapparaît.
- H. -- « Loin de moi, horrible fantôme... » s'crie le roi épouvanté.
- i. -- La reine prie les convives de se retirer. Le roi se ressaisit, il soupçonne tout le monde, en particulier Macduff qui a refusé d'assister au banquet... Il faut que je retrouve mes sorcières, pense-t-il.
- I. -- Les soupçons et les haines grandissent autour du roi. Pour nombre de ses serviteurs, « Macbeth est un tyran ».
- IV^e acte.* -- j. Macbeth consulte les sorcières. Elles le rassurent et l'effraient tout à la fois. « Garde-toi de Macduff... Nul mortel né d'une femme ne peut te nuire. Tu ne seras vaincu que lorsque les bois de Birnam marcheront contre toi. » Devant lui surgissent, à leur incantation, les ombres des sept descendants de Banquo, couronnés.
- J. -- Ces visions le terrifient. Il fuit le repaire des sorcières. Trahi par Macduff, il projette de tuer lady Macduff.
- k. -- Lady Macduff et son enfant sont massacrés, le château est détruit.
- K. -- A la cour d'Angleterre, Macduff presse Malcolm d'aller reconquérir ses droits. Ce dernier a perdu toute confiance. La nouvelle du dernier crime de Macbeth décide Anglais et Ecossais à marcher contre le tyran.
- V^{me} acte.* -- l. -- A Inverness, lady Macbeth devenue somnambule, erre la nuit se frottant les mains comme pour les laver d'une souillure. « Tous les parfums de l'Arabie, s'écrie-t-elle, ne pourront blanchir ces mains ».
- L. -- Son médecin, sa dame de compagnie, soupçonnent la vérité.
- m. -- L'armée anglaise approche des bois de Birnam.
- M. -- Des chefs écossais désertent des troupes de Macbeth. Celui-ci ne se fait plus obéir que par la crainte. L'état grave de lady Macbeth le tourmente. « Ne peux-tu pas guérir son âme malade », demande-t-il à son médecin.
- n. -- « Donne-moi mon armure, » dit-il à Scyton, son général. « Je

- me battrais : le bois de Birnam ne viendra jamais au château.
- N. -- Les soldats anglais, Macduff, Malcolm, abrités derrière des branches d'arbre coupées dans le bois de Birnam, marchent à l'assaut du château. Soudain des cris de femmes se font entendre... La Reine est morte... « Ah ! la vie n'est qu'une ombre qui passe, se dit Macbeth. Eteins toi, flamme fugitive ». A ce moment un courrier arrive : « Seigneur, les bois de Birnam s'avancent. » — Qu'on sonne l'alarme... s'écrie-t-il. — « Aux armes... »
- O. -- Macbeth se bat avec furie. « Nul homme né d'une femme ne peut me nuire » pense-t-il. Enfin il rencontre Macduff, le défie, l'attaque, se vantant d'être protégé par un charme. « Détrompe-toi, répond celui-ci, Macduff fut arraché au sein de sa mère avant terme. » Macbeth sent faiblir les forces de son âme., Les deux ennemis, s'éloignent en combattant.
- O. -- Macduff triomphant, rapporte dans ses mains la tête de Macbeth.

Quelles sont les conclusions à tirer de ce résumé ?

D'abord, avant d'examiner le problème du caractère, but principal de ce chapitre, nous devons, conformément au plan d'étude tracé plus haut, nous poser une première question relative au conflit dans le drame Shakespearien. La tragédie de Macbeth est-elle, comme les tragédies grecques, essentiellement conflit-devenir ?

Notre réponse à cette question est affirmative, Mais ne devant pas ici répéter ce que nous avons dit ailleurs du conflit ; nous avons essayé de répondre brièvement à cette question au moyen du graphique-résumé dont la simple inspection, nous l'espérons, fera saisir notre point de vue : le drame de Macbeth ne diffère pas essentiellement des drames grecs.

Dans ce drame, deux forces ou séries de forces s'opposant plus ou moins violemment produisent une ré-

sultante mobile et significative qui n'est autre que le conflit lui-même en voie d'accomplissement. D'une part la volonté « objective » de Macbeth associée à la volonté « subjective » de lady Macbeth (1) visant ensemble un but illégitime, de l'autre tout ce qui éloigne ces volontés du but, c'est-à-dire *l'obstacle* comprenant aussi bien les circonstances extérieures défavorables que les phénomènes intérieurs d'ordre moral, voilà dans cette tragédie, les deux forces antagonistes qui, mises en présence, n'ont pas manqué de produire un conflit d'autant plus dramatique que la première de ces forces porte en elle le germe de sa propre destruction et que la seconde sera fatalement victorieuse... C'est précisément le devenir de ce conflit qui nous intéresse le plus. Que va-t-il arriver tout à l'heure ? et ensuite ? et après ? Macbeth cédera-t-il à la tentation ? La reine le fera-t-elle agir ? Les coupables échapperont-ils aux soupçons, aux menaces, au danger, aux spectres vengeurs de leurs victimes, à la meute grandissante de leurs remords, qui les harcèlent jusqu'à la ruine du dénouement ? (2)

C'est précisément cette série de questions fondues en une seule question dynamique se déplaçant avec le

(1) Volonté d'ordre physique et extérieur visant des buts pratique et volonté d'ordre morale et intérieur servant d'appui à la première.

(2) Avons nous besoin d'ajouter, après tout ce que nous avons dit d'ailleurs, que ces deux forces antagonistes ne sont jamais isolées ni séparées. Nous sommes forcés d'adopter un langage plus ou moins statistique ou associationniste afin de pouvoir nous exprimer.

progrès du drame, et que le « maintenant » pose sans cesse à l'« après », c'est le futur énigmatique que le présent poursuit sans jamais l'atteindre, cet avenir inquiétant qui nous fait signe de le rejoindre tout en fuyant devant nous, c'est, en un mot le courant même du devenir qui absorbe la majeure partie de notre intérêt et qui est la source véritable de l'émotion tragique.

L'analyse graphique nous montrerait aussi, si nous pouvions entrer dans le détail, que les mêmes « causes » (Ch. III) ne cessent jamais d'opérer dans ce drame. La volonté, le désir coupables produisent nécessairement tous les événements ; le châtimement (remords intérieur ou vengeance extérieure) — n'étant qu'un résultat de sa direction « illégitime ».... sorte d'inquiétude faite de souvenirs et craintes pour l'avenir qui pénètre la conscience, tel du sable dans le rouage intime de la machine, l'obstrue, l'use et la détruit.... Bref, l'analyse révèle ici un même « cause » opérant de telle sorte que l'unité de l'action dans Macbeth se trouve portée à un haut degré de perfection.

Mais nous ne pouvons plus nous attarder à ces questions de conflit, de devenir et d'unité intrinsèques. Une autre difficulté attire notre attention : si la thèse du devenir a la moindre valeur, elle doit pouvoir expliquer le personnage dramatique, si le drame est conflit devenir et que le « caractère » dans Shakespeare, par exemple, en soit l'élément principal, ce caractère doit se ramener nécessairement au devenir d'un conflit.

C'est à ce problème que nous nous sommes attaqué

dans le chapitre précédent ; nous y avons constaté qu'en effet, l'essence du caractère est le devenir d'un conflit. Il ne nous reste qu'à contrôler cette conclusion de valeur théorique par l'examen détaillé de quelques personnages de Shakespeare.

D'abord il faut noter que rien n'est plus trompeur que le mot « caractère ». . . En pensant à des personnages ambitieux, jaloux ou avarés, je me reporte à des concepts déjà formés dans l'esprit. En pensant à un ami, par exemple, je ne pense qu'au « *résultat* » d'une longue suite d'actes, de conversations, de relations par lesquels s'est lentement formé en moi le concept « *ami* ». Je ne me rends pas compte de cette activité vitale, de cette continuité créatrice d'où est sorti l'acte et la parole, et qui est, nous l'avons vu, l'essence même de l'individu. Notre habitude de tout solidifier est tellement ancrée en nous que nous faisons du terme « caractère » une notion statique tout à fait incompatible avec le phénomène réel et vivant dont elle n'est que le résidu. Nous oublions que le caractère, *pour devenir tel*, s'est déroulé dans la durée et que cette durée n'est pas négligeable, puisqu'elle est l'étoffe même de la vie de l'individu.

C'est là, croyons-nous, la grande erreur de la critique dramatique ; oubliant cette durée concrète ; elle cristallise le contenu réel du drame et réduit le personnage dramatique à un sédiment intellectuel, à une pétrification de la réalité. Et elle prétend ainsi nous donner l'essence du caractère. . . Voulant, par exemple, nous faire apprécier la nature du caractère de « Macbeth », le critique s'il ne commence pas son étude encombré déjà d'un ba-

gache d'idées provenant de lectures et de représentations précédentes, lira la pièce afin de noter les faits et gestes de son personnage et d'en former un concept. Il sentira peut-être, pendant la lecture, la présence réelle de son Macbeth, mais, la lecture terminée, cette présence réelle sera oubliée ou inadéquatement représentée. Tous les *résultats* de son enquête seront consolidés, mis au point, fixés dans la page écrite : nous aurons l'essence du personnage. Macbeth sera un arriviste sans scrupule ou bien encore une victime suggestionnée. C'est fort bien : ce procédé nous aide à « comprendre » le personnage, ce qui est déjà quelque chose. Mais le Macbeth qu'on nous présente ainsi, n'est pas le véritable Macbeth, ce n'est qu'un schéma, un tableau descriptif projeté dans l'espace, une forme d'où s'est évanouie l'activité créatrice qu'il s'agissait précisément de saisir et de mettre en lumière.... Dire que l'essence de Macbeth est l'ambition et non pas le devenir d'une ambition, c'est en effet nous faire croire qu'une tracée de mouvement terminé est plus importante que le mouvement lui-même.

Ainsi en formant de toutes les « parties » isolées de son personnage, — paroles, actes, pensées, — une construction savante, l'analyste passe sous silence l'essentiel, ce quelque chose de continu, de créateur d'où surgissent les « parties isolées »... Quant à reconnaître dans cette activité créatrice, dans ce devenir, le fond du caractère qu'il étudie, jamais pareille idée ne lui vient à l'esprit, pour l'excellente raison que, quand on s'atta-

che au point de vue statistique, le devenir n'existe plus. (1)

Il faut donc nous mettre d'emblée dans le présent, nous imaginer être devant la scène où se joue le drame et, écartant toute idée préconçue, oublier que l'image de Macbeth ait jamais existé dans notre esprit. Dans ces conditions, nous pouvons espérer saisir ce nouvel aspect du caractère et découvrir que cet aspect, loin d'être négligeable, en révélera peut-être l'essence... Plaçons-nous franchement dans cette attitude.

Voici la première surprise, Tout au début du drame, quand apparaissent devant nous les généraux vainqueurs, Macbeth n'est pas Macbeth. Il n'est rien, rien qu'une apparence, qu'un portrait statique qui n'a absolument aucune signification en tant que personnage. Certes, en voyant pour la première fois ce guerrier puissant, au regard sombre, inquiet, je l'enveloppe d'une personnalité, empruntée à mon expérience. Il ressemble peut-être vaguement à quelqu'un que j'aurais imaginé ou mieux au type idéal du guerrier du moyen âge (XI^e siècle), type qui est déjà dans mon esprit un résidu de connaissances pui-

(1) Cette remarque n'est pas faite à la légère. Nous avons vu au premier chapitre, avec quelle tenacité commentateurs, critiques, adhèrent au point de vue statistique... Une visite au Bodleian library, à Oxford, ou aux bibliothèques de Heidelberg, de Francfort, de Paris, nous laisse la même impression... Mais *impression* seulement, car nous n'avons pas la singulière prétention d'affirmer qu'il n'existe *pas* de livres traitant le drame *dynamiquement*. Pour cela, il faudrait pouvoir disposer du temps... des *années* nécessaires aux recherches. Et encore, une *idée nouvelle*, peut-elle naître sans antécédents ? Le *nouveau* n'est-il pas plutôt une évolution de l'*Ancien* ?... Pourtant l'impression subsiste : Les nombreux critiques déjà cités — une soixantaine et plus — ne nous disent rien du dynamisme dans le drame. C'est dans la philosophie et dans la psychologie qu'il faut chercher le germe de cette idée.

sées un peu partout. Ce guerrier m'impressionne comme un homme pouvant faire et dire certaines choses, paraissant apte à remplir une certaine destinée... Mais c'est tout. Je ne le connais pas encore, il n'est pour ainsi dire qu'un vaisseau vide dans lequel je verse les miettes de mon expérience passée. Non, ce n'est pas Macbeth que je vois à ce moment du drame, c'est bien plutôt une matérialisation de certaines connaissances personnelles.

Maintenant, ce chef vainqueur parle, il interroge « Banquo » sur la portée des paroles que les sorcières viennent de prononcer... Puis deux messagers arrivent de la part du roi, le saluent Thane de Cawdor... » Voilà la prophétie qui se réalise, songe le nouveau Thane, ma pensée commet déjà un meurtre »... Mais en même temps qu'il exprime sa pensée, qu'il prend telle ou telle attitude, cet homme qui n'était tout à l'heure qu'une apparence, commence à avoir une signification pour le spectateur. Il devient quelque chose de réel, parce qu'il a existé, existe et existera dans la durée ; c'est-à-dire que le spectateur qui « dure » avec lui, peut opérer à son égard, la liaison du passé au présent, trouver des points de repère, éprouver l'effet accumulé d'une intensité, en un mot suivre le développement d'un progrès ; cependant ce n'est encore là que le point de départ de ce qui va devenir un caractère... « Macbeth », lui, n'existe pas encore. Ce qui existe n'est qu'un projet à l'état naissant, qu'un vague désir renfermant un minimum d'individualité...

Mais, peu à peu, ce projet se réalise... Le spectat-

teur voit le Thane devant Duncan; il note son attitude énigmatique... son orgueil quand le roi le félicite hautement de sa victoire, son front soucieux quand, à la proclamation de Malcolm, il se dit : « Voilà un obstacle qu'il faut franchir » ; son consentement suggestif quand Duncan se décide à passer la nuit à Inverness. Le spectateur voit tout cela, mais surtout, sous l'enveloppe extérieure, il *sent* la présence réelle d'une âme qui devient... Maintenant, la personnalité est en pleine voie de réalisation, mais cela ne suffit pas à nous donner le Macbeth que nous connaissons, pas plus que les premiers mots d'une phrase ne suffisent à nous en donner le sens complet... Niera-t-on pour cela le devenir de la phrase, qu'au-dessous des mots isolés se manifeste la causalité du moi, l'activité synthétique qui les crée et les lie en les extériorisant ? De même pour la personnalité qui nous intéresse : nous pouvons, sans doute, deviner la direction que va prendre cette volonté d'homme visant déjà un but, mais la manière, les moyens, la nature de ce développement futur nous échappent. Le Thane tend vers un but, nous y tendons par sympathie ; cette tendance mobile et personnifiée, ce mouvement se réalisant dans le sens du but est justement ce qui nous dessine son caractère.

Plus tard, pendant l'entretien entre le Thane et son épouse, nous voyons plus clair dans cette conscience. Nous sentons le désir se transformer en projet définitif, puis, ce projet se heurter à une barrière d'ordre subjectif. Le Thane hésite, il est homme d'action, il n'a pas

l'habitude de se débattre dans une sphère morale. Il a besoin d'aide, et cette aide lui vient de celle qui connaît mieux que lui la vie subjective. Ensuite l'hésitation disparaît et le crime se décide. Bref, nous voyons naître, éclore, croître, mûrir une résolution. Nous assistons au devenir d'un conflit qui se déroule devant nous. Nous voyons plus clair dans cette âme parce que l'âme, n'étant pas une unité statique, mais bien un progrès dynamique, ne saurait se révéler à nous sans se déployer dans une continuité réelle et concrète qui est sa nature même, sans qu'il nous soit permis, non seulement de suivre la forme extérieure de ce déploiement, mais aussi de pénétrer dans le courant même du devenir intérieur de la conscience... Nous nous sentons ainsi emportés au-delà du moment actuel vers la décision ultime qui décide du meurtre... Comment saisir autrement ce qui devient ? Comment apprécier la nature du devenir, si on le laisse s'écouler derrière soi, attendant qu'il se soit solidifié dans le passé pour en prendre, *post factum*, une vue statique ?

Mais examinons plus en détail ce qui se passe ici devant le spectateur. « Une dame » vient de terminer la lecture d'une lettre... Le Thane arrive... « Illustre Cawdor », lui dit-elle », et plus illustre encore par le titre qui t'attend dans l'avenir. »... C'est l'épouse... « Cher amour, se hâte-t-il de dire, Duncan loge ici ce soir, il part demain. — Jamais le soleil ne verra ce lendemain, s'écrie-t-elle. Ainsi le projet prend corps. Désormais, nous suivrons son développement avec un intérêt

croissant. Nous noterons les phrases, la voix, les gestes qui ne seront pour nous qu'autant de signes ; mais, à l'intérieur de ces signes, nous sentirons l'activité qui les cause, les lie et les harmonise, une activité qui assimile sans cesse de nouveaux phénomènes, puisque le projet se développe dans le sens de l'avenir... Soudain, une halte apparente : « Nous n'avancerons pas plus loin dans ce projet, dit le Thane, Duncan vient de me combler d'honneurs... »

Est-ce à dire que cette activité s'arrête court, cesse d'absorber l'avenir ? Assurément non. L'identité absolue d'une idée « pure » (1) est une absurdité psychologique. L'activité de la conscience ne s'arrête jamais ; en « hésitant » elle dépense peut-être son énergie intérieurement, piétine sur place, tourne sur elle même, ralentit mais elle ne s'arrête pas, elle ne cesse pas d'être. Et ainsi, pendant ce moment d'hésitation, il se produit dans la conscience du Thane un véritable remous, un conflit d'idées et de sentiments en équilibre mobile exprimé par le : « le-ferai-je ? ou ne-le-ferai-je-pas ? » de toute délibération. Cette conscience ne cesse pas un instant d'être une activité se transformant, se déployant dans un sens ou dans un autre (2) et la preuve en est que nous éprouvons nous mêmes son devenir. Si elle ne tend plus vers le but de tout à l'heure, certaines tendances ne pouvant pas imposer leur état à d'autres, elle

(1) Cf. Ribot, note p. 179. Hoffding. p. 124-25. Psy. de la connaissance.

(2) James. Psy. Ch. XI. Toutes ces remarques sont appuyées par l'étude entreprise au quatrième chapitre.

tend cependant quelque part, ne serait-ce que vers un recul du but; et ce sera l'œuvre de l'épouse de la ramener, cette conscience, dans la direction première. « Tu voudrais bien, dit-elle, mais tu n'oses, et cela quand l'occasion et le lieu viennent s'offrir d'eux-mêmes ». Elle a trouvé le moyen de donner l'élan aux tendances fondamentales qui s'imposeront à la conscience de ce guerrier ambitieux. « J'ose, décide enfin le Thane, tout ce que peut oser un homme. » Bref, nous n'avons pas cessé de sentir, pendant toute cette scène, l'évolution du projet qui finit par se précipiter droit à une décision sans retour.

Ainsi le fond de cette conscience est devenir... Elle se *continue* parce que les paroles, les actes, la présence réelle du personnage trahissent le progrès d'une activité causale qui les relie en les harmonisant. Elle se *transforme* parce qu'elle assimile sans cesse de nouveaux phénomènes en laissant s'écouler ceux qui ne tombent pas dans « l'intimité chaude » du moment actuel. Elle *progresses* parce qu'elle tend vers un but qui fuit devant elle, le but atteint se fondant toujours dans un autre. Elle *crée* parce qu'elle fait de son avenir immédiat une étoffe vivante et neuve qui se déroule sans qu'il apparaisse jamais deux dessins identiques... Loin de manifester sa nature, sous une forme statique, elle le réalise en avançant parce qu'elle n'existe que dans la durée... C'est dire que cette âme est essentiellement devenir... Gagnée par la tentation elle se hâte vers le projet; le projet arrêté, elle court aux moyens: enfin les moyens trouvés, elle se précipite vers la résolution...

Mais là, devant elle, surgissent des difficultés d'ordre moral. Elle a peur, elle a moins l'habitude de ce milieu que du champ de bataille. Elle cherche un appui, hésite. S'arrête-t-elle pour cela ? Cesse-t-elle de devenir ? Non... Autant dire que la causalité du moi cesse quand on cherche la solution du problème... Elle cherche une issue à l'impasse en dépensant intérieurement son énergie. Il s'agit d'écarter les scrupules moraux et d'aller droit au fait. L'issue indiquée, elle court de nouveau vers le but.

Et ce sera, pendant tout le cours du drame, une conscience remplie de nouveaux phénomènes, une tendance, une volonté absorbant l'avenir. Arriver à éloigner les soupçons, à se débarrasser des soupçonneurs, à faire disparaître les ennemis, à garder, en allant au devant des menaces, ce qui a été si chèrement acheté, à ne jamais rester immobile, à se défendre enfin activement contre le flot montant du remords et le cercle de plus en plus resserré des justiciers, voilà qui indique sommairement que cette âme est tendance mobile, désir en mouvement, devenir, et, puisque ce devenir, chemin faisant, rencontre des obstacles, elle est conflit... Ainsi donc, l'essence de ce personnage dramatique nous paraît être le devenir d'un conflit.

Et la preuve, ai-je dit, que ce caractère de Macbeth est essentiellement devenir, c'est que le spectateur éprouve ce devenir. Par répercussion sympathique, mon sentiment reflète le sentiment du personnage qui m'intéresse. Je me projette dans sa personnalité, j'en

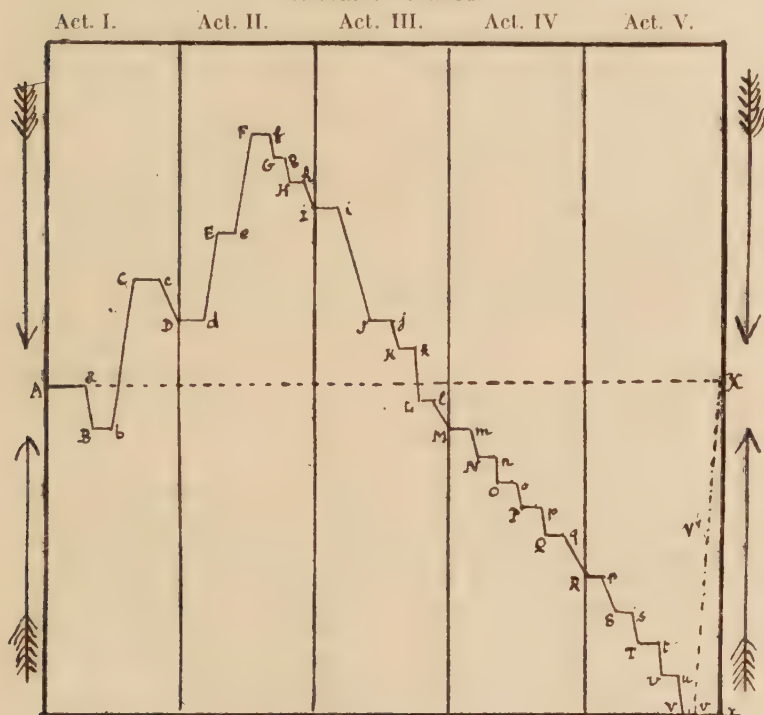
éprouve les élans, les remords, la même anxiété de percer l'inconnu ; j'en relie les paroles et les actes, je leur trouve une qualité distinctive parce qu'ils surgissent tous du même courant vital. Pour peu que mon sentiment soit sincère, je m'identifie à cette personnalité, je vis ses désirs, ses emportements, ses angoisses... Comme elle, je me sens pénétrer dans cette atmosphère nouvelle qu'est le futur ; comme elle, je pose une perpétuelle question à l'avenir, je tends de tout mon être vers la réponse, et, au-delà de chaque réponse, je sens surgir une nouvelle question qui fera bientôt place à une autre et encore à une autre et ainsi de suite, comme apparaissent et passent les bornes kilométriques le long de la route. Et toutes ces questions surgissant, s'évanouissant, se fondent en une seule interrogation, l'éternel « Que va-t-il arriver » que l'instant où je suis pose à l'instant où je serai et qui exprime le perpétuel devenir de l'être.

Othello. — Othello tombera-t-il dans le piège tendu par Iago ? (Iago réussira-t-il à perdre ses « ennemis »).

Othello deviendra-t-il jaloux au point de tuer Desdémone ?

Quelle sera la nature de l'âme d'Othello. Les instincts l'emporteront-ils, sur le « moi civilisé ».

Niveau de bonheur



Niveau de malheur

FORCES OPPOSÉES

Favorables :

- | | |
|---|---|
| Forces physi-
ques et
psychiques. | { Aspirations d'Othello au bonheur. Sa lenteur rela-
tive à croire au malheur.
Amour de Desdémone. Fidélité d'Emilie à Des. |
| Circonstances | |
| | { Guerre de Chypre. Tempête. |
| | { Le fait que Cassio est dans les bonnes grâces
d'Othello. |

Adverses ;

- | | |
|---|---|
| Forces physi-
ques et
psychiques. | { positives : Désir de vengeance chez Iago, servi par
cruauté instinctive, jésuitisme, cynisme, adre-
sse à percevoir les fautes de chacun et à les
mettre à profit.
négatives : Chez Othello trop de crédulité, d'or-
gueil, de jalousie ; chez Desdémone, douceur
confiante, ignorance, innocence, manque de
perspicacité. |
| Circonstances | |
| | { La promotion de Cassio, le fait de Desdémone
laissant tomber son mouchoir, l'obéissance rela-
tive d'Emilie à son mari. |

Exposition et résumé :

A. — Cassio a obtenu d'Othello, général de l'armée de Chypre, le grade de lieutenant que Iago ambitionne. Iago veut se venger de lui et de son maître. Othello, le « More de Venise » vient d'épouser secrètement Desdémone, fille de Brabantio, noble vénitien.

Acte I. a. — Iago excite la colère de Brabantio au sujet de l'enlèvement de sa fille.

B. — Othello est appelé au Conseil, il est prié d'aller réprimer une révolte dans l'île de Chypre.

b. — Brabantio accuse Othello devant les juges. Othello est acquitté.

C. — Il se rend à Chypre et Desdémone l'accompagne.

c. — Iago s'assure Roderigo, amoureux de Desdémone, comme complice.

Acte II. D. — Une tempête survient tandis que les flottes turque et vénitienne sont en mer.

d. — La flotte turque est détruite.

E. — Othello est un instant en danger.

e. F. — Sauvé, il retrouve Desdémone, il est en grande joie, général victorieux, heureux époux.

f. — Interprétant chacun de leurs gestes dans le sens qui sert ses propres desseins, et qui les condamne, Iago fera croire à Roderigo, puis à Othello, que Cassio et Desdémone s'aiment. Il met à exécution la première partie de son plan, il déclare à Roderigo que Desdémone est éprise de Cassio (1).

f. — Il l'incite à provoquer une querelle avec Cassio.

G. — Iago vante Desdémone devant Cassio. Celui-ci n'exprime pour elle qu'une respectueuse admiration. Il tente ensuite de l'enivrer afin de le rendre querelleur, y réussit, suscite la querelle entre Roderigo et Cassio.

g. — Celui-ci dans son ivresse blesse le seigneur Mantano.

H. — Iago soulève l'île, Othello accourt, voit Mantano blessé. Iago interrogé accuse Cassio par un habile récit.

(1) Ainsi il s'en remet en partie à Roderigo pour se venger de Cassio. Quant à Othello, ce « More lascif », dit-il, « que je ne puis souffrir et que je soupçonne de s'être glissé dans ma couche », il se propose de « troubler la paix de son âme jusqu'à la frénésie » avec assez d'adresse pour que le More le récompense encore. La besogne est trop subtile pour être confiée à un autre ; ce n'est d'ailleurs qu'en l'accomplissant lui-même qu'il pourra en savourer, par étapes progressives, la cruauté raffinée. — Il se montrera artiste, vivisectionniste en ce genre.

- b. -- Othello conclut : « Cassio, jamais vous ne serez mon officier ».
- I. -- Iago conseille à Cassio de s'adresser à Desdémone pour rentrer en grâce auprès d'Othello.
- Acte III.* -- Desdémone plaide la cause de Cassio sur les instances d'Emilie, accorde au disgracié l'entretien qu'il a demandé, l'assure de son concours : « Je veux importuner son sommeil, parlant, toujours parlant de vous ».
- i. -- Iago amène Othello auprès de Desdémone au moment où Cassio la quitte. Son attitude méfiante, ses allusions équivoques inquiètent le More qui le presse de questions. Iago, par d'habiles réponses, « glisse dans l'oreille de l'époux le soupçon empoisonné ». Othello résiste faiblement puis *cède* au soupçon. « Instruis-moi de tout... -- « laisse-moi Iago », -- il défaille.
- J. -- Desdémone vient à la rencontre d'Othello. En s'en allant, elle laisse tomber son mouchoir brodé, cadeau précieux de son époux. -- Emilie, sa compagne, femme de Iago, le ramasse. Elle le porte à Iago, qui, maintes fois le lui a demandé.
- j. -- Othello vient devant Iago déplorer son repos perdu, sa brillante carrière à jamais privée d'éclat. Iago lui raconte un songe où il a vu Cassio manifester pour Desdémone un amour « fougueux » et lui annonce que Cassio possède le mouchoir brodé de Desdémone. Othello est fou de rage. « Oh... du sang, du sang !... » il fait vœu de se venger, -- Iago prenant le ciel à témoin jure de l'y aider en ami (1).
- K. -- Desdémone attend Cassio ; Othello, après des paroles ambiguës, lui demande à voir le mouchoir.
- k. -- La brusquerie du More effraie Desdémone, elle n'ose lui avouer qu'il est perdu. Elle s'attire la colère de son époux en implorant le rappel de Cassio, « Le mouchoir ! -- De grâce, parlez moi de Cassio -- Le mouchoir !... Un homme qui toute sa vie... » L'époux la repousse violemment.
- L. -- Iago amène Cassio auprès de Desdémone et les laisse seuls à dessein, puis va en avertir Othello.
- l. -- Il blesse « l'orgueil du mari soi-disant trompé ». « Cassio, en public s'est vanté d'être aimé de Desdémone ». Othello délire de fureur.

(1) C'est l'apothéose de la fourberie personnifiée en Iago. C'est pour Iago le point culminant de son triomphe.

M. -- Après son entrevue avec Desdémone, Cassio rencontre sa maîtresse Bianca et la prie de copier le dessin d'un joli mouchoir qu'il a trouvé dans sa chambre.

Acte IV. m. -- Iago invite Othello à épier une conversation qu'il se propose d'avoir avec Cassio -- il entretiendra Cassio de ses amours avec Desdémone et Othello observera les gestes de son rival, -- Iago parle à Cassio de la courtisane Bianca, d'un projet de mariage avec elle ; le jeune homme égayé, en rit, imite les gestes de Bianca, ses caresses. -- Othello y voit autant d'insultes et de preuves de culpabilité.

N. -- Bianca arrive, jalouse à cause de ce mouchoir de femme en possession de Cassio, le lui jette à la tête.

n. -- Othello de loin le reconnaît et déclare à Iago qui l'a rejoint : Desdémone périra... par le poison... Iago propose de l'étrangler « dans le lit qu'elle a déshonoré ».

O. -- Une lettre de Venise, apportée par les seigneurs Ludovic et Gratiano, cousins de Desdémone, rappelle le More à Venise.

o. -- Les mots innocents de Desdémone à Ludovic : « L'amitié que je porte à Cassio », mettent le feu aux poudres, Othello brutalise Desdémone.

P. -- Il interroge Emilie ; malgré sa réponse : « elle est fidèle, Seigneur, j'y engage ma vie », Othello reste ancré dans ses soupçons.

p. -- Il fait jurer Desdémone qu'elle lui est fidèle. Elle en fait le serment. Sa beauté, sa douceur émeuvent le More qui tour à tour la serre dans ses bras et la repousse avec des paroles injurieuses.

Q. -- Roderigo soupçonne une fraude, veut quitter Iago. Celui-ci le persuade de tuer Cassio.

q. -- Le soir, après avoir reconduit ses convives, Othello ordonne à sa femme de se mettre au lit et d'éloigner sa compagne. Emilie pressent un malheur. Desdémone est poursuivie de noires pensées.

R. -- Roderigo attend Cassio dans un guet-apens.

Acte V. r. -- Il le blesse, est blessé et tombe. Iago, traîtreusement, coupe le jarret de Cassio qui tombe à son tour.

S. -- Othello aperçoit Cassio étendu, le croit mort, remercie en pensée Iago qui lui a donné l'exemple, il court à « son devoir ».

s. -- Sous prétexte de venger Cassio, Iago tue Roderigo, feignant de ne pas le reconnaître.

T. -- Bianca apparaît, Iago l'accuse du meurtre de Cassio devant les seigneurs d'abord, puis devant sa femme.

- t. -- Cependant Othello, dans sa chambre, accuse Desdémone, l'insulte. -- Elle proteste de son innocence -- il l'étouffe (1).
- U. -- On frappe, Othello reste stupéfié devant l'acte accompli. Emilie entre, voit Desdémone mourir. -- Othello se dénonce, accuse Desdémone. Emilie la défend : « Demande donc à ton mari... » lui dit-il. Emilie jette ses imprécations à la face du More et crie au meurtre.
- u. -- On accourt, Emilie devant tous accuse Iago, éclaireit l'histoire du mouchoir. Le More s'élance sur Iago qui fuit en tuant sa femme. Elle se meurt, -- « Elle t'aimait crue More », dit-elle. Il chancelle et tombe sur le lit. Il a atteint le degré possible de souffrance : « Je sens que ce doit être un bonheur de mourir ».
- V. v. v'. -- Les dénonciations s'accroissent sur Iago. On découvre la lettre qui révèle le complot de Iago et de Roderigo contre Cassio. Celui-ci confirme l'histoire d'Emilie et achève de l'éclaircir. Enfin il rapporte les dernières paroles de Roderigo : « Iago m'a apost... Iago m'a poignardé. »
- V. v'. -- Justice sera faite.
- V. x. x'. -- Othello, « reprenant toute sa fierté » se disculpe et se poignarde (2).

Quels sont les renseignements que nous donne ce résumé graphique ? Nous constatons d'abord que le drame d'Othello se réduit à un conflit, idée peut-être suffisamment développée par le graphique pour que nous n'ayons pas besoin d'y revenir ici. C'est encore selon nous une preuve à notre appui que les drames shakespeariens et grecs se réduisent à un fond identique, le conflit-devenir.

(1) En t... u, Othello n'est pas arrivé au niveau du malheur puisqu'il croit avoir accompli un devoir. Le niveau du malheur n'est atteint (u) que lorsqu'il se rend compte de l'erreur irrévocable ; alors sa vie devient impossible.

(2) Les dénonciations qui mettent à jour la scélératesse de Iago, entraînent sa condamnation. La vérité dévoilée et la justice rendue, font remonter la ligne de force du drame, de même la dignité d'Othello, à la fin.

Ensuite, pour revenir à l'objet de ce chapitre, nous constatons que le « caractère » d'Othello s'y présente, lui aussi, comme un conflit. Othello est la personnification d'une lutte. C'est une âme — conscience se réalisant — de nature à gagner et à garder son bonheur, mais entaché, d'après les valeurs humaines, d'un vice de tempérament qui, à la longue, en déterminera la ruine. C'est une âme de guerrier, simple, crédule, impulsive, portée à la jalousie. Le conflit a donc lieu entre la jalousie et les forces conservatrices de l'âme. La première partie du graphique nous indique la puissance relative de ces dernières tendances ; la deuxième partie, la puissance supérieure et la victoire facile de la jalousie.

« C'est une âme essentiellement jalouse ».

Voilà, *quand le drame est terminé*, ce que le critique traditionnel découvre dans le « caractère » d'Othello.

Mais c'est là une analyse incomplète, je dirai plus, essentiellement fausse. Si même on présente l'âme d'Othello comme le siège d'un conflit (ce qui n'est pas l'expliquer par le *devenir* d'un conflit) on reste dans le point de vue traditionnel et insuffisant. En effet, que fait le critique traditionnel ? Il attend que la personne réelle soit passée pour n'interpréter que la marque visible de ses pas. Il forme un concept. Il conclue que la jalousie est l'essence du « caractère » d'Othello... C'est peut-être une conclusion admissible, mais si elle l'est, ce n'est que d'un seul point de vue, celui du passé, celui du statisme. Il s'agit précisément de savoir si jamais ce point de vue du passé peut nous donner l'essence de ce qui existe dans le présent.

Ainsi, l'essence de ce caractère ne serait conflit que lorsque d'un point avancé et déjà éloigné du point de départ, on regarde en arrière où tout serait solidifié, en état de mort. En réalité, il ne s'agit ni de conflit, ni de jalousie, ni de forces opposées, mais bien du devenir d'un conflit, de l'envahissement mobile de l'âme par la jalousie ou mieux encore du déploiement dynamique de cette âme, de la réalisation progressive de sa nature... De deux choses l'une : ou bien, attendant que le courant du drame se soit écoulé et que le caractère d'Othello se soit pétrifié dans le passé, j'en forme un résidu que je donne comme l'équivalent de la réalité ; le tout n'est alors qu'une réduction, la mobilité du moi, le flot intérieur de la pensée, la fluidité du sentiment avec ses qualités et intensités n'existant plus ; ou bien m'absorbant dans le devenir de ce caractère, j'en éprouve moi-même les états de conscience, (1) et dans ce cas tout est sentiment, progrès, vie. C'est ce deuxième point de vue que nous avons adopté, parce que selon nous, c'est le seul moyen de se rendre compte du facteur dominant du caractère qui est l'état psychologique mobile senti et progressif, le seul moyen d'apprécier ce qui se meut, et parce que, en somme, la vie nous paraît plus importante que le symbole.

Il faut donc tâcher, comme nous l'avons fait pour Macbeth, de nous mettre dans cette attitude de vivre le drame dans son devenir.

(1) Quand je passe moi-même par un certain état psychologique, je connais avec précision l'intensité de cet état et son intensité par rapport aux autres. » H. Bergson. op. cit.

Dans ces conditions, tout change : au début du drame, Othello n'a absolument aucune existence, il n'est qu'un portrait. Puis, peu à peu, à mesure que nous le voyons agir, que nous l'entendons parler, que nous arrivons, par le sentiment, à nous absorber dans le courant de son devenir, sa personnalité se manifeste. A notre connaissance intellectuelle nous ajoutons par l'intuition, la connaissance plus intime du sentiment, celle qui nous aide à atteindre à des profondeurs que jamais la première seule n'eût permis.

Passons rapidement sur les faits principaux de ce drame, car nous réservons à l'étude d'Hamlet le développement plus détaillé de l'idée dynamique.

Le More Othello, officier au service de Venise, a épousé secrètement Desdémone, fille du noble Brabantio... Accusé par celui-ci de l'enlèvement « scandaleux » de Desdémone, il s'est défendu devant le Conseil avec courage et habileté. Il a été acquitté. Chargé de l'honorable mission de supprimer une révolte des Turcs dans l'île de Chypre, il a essuyé une tempête qui a d'ailleurs détruit la flotte Turque ; son navire est arrivé à bon port ; il retrouve Desdémone ; il est en grande joie, tout lui réussit.

Jusqu'ici se développe devant le spectateur une personnalité qui peut être sympathique ; sous les traits extérieurs de l'époux heureux, du guerrier hardi à nuance romantique, se révèle une âme devenue *par suite des événements*, ce que le spectateur est convenu d'appeler loyale, confiante, droite. Cependant rien de « critique »

ne lui est encore arrivé, rien qui ait pu remuer les couches profondes de sa nature. Son âme ne s'est pas encore révélée en profondeur. C'est, en ce qui concerne le personnage de Othello, un roman et non pas un drame auquel nous avons assisté. Le véritable drame ne commencera qu'avec la menace d'un malheur propre à ébranler Othello jusqu'au fond de son être.

Nous avons vu, en effet, par une série parallèle de faits, que le More est menacé dans son bonheur... Othello a fait de Cassio son lieutenant. Iago « ami » d'Othello qui ambitionnait ce grade, en conçoit du dépit. Il veut se venger et, dans ce but, s'est assuré la complicité de Roderigo, amoureux de Desdémone. Il fera croire à Roderigo, puis à Othello, que Cassio et Desdémone s'aiment ; Cassio, à la suite d'une rixe provoquée par Roderigo, perdra son grade. Il demandera, sur le conseil d'Iago, l'intercession de Desdémone en vue de son rétablissement. Desdémone par amitié, plaidera sa cause auprès d'Othello et deviendra ainsi, aux yeux de son époux, suspecte. D'autres faits, déterminés par Iago : l'histoire du mouchoir égaré que Iago déposera plus tard dans la chambre de Cassio ; une conversation entre Iago et Cassio qu'Othello interprètera dans un sens défavorable à Desdémone ; l'attitude effrayée de Desdémone elle-même quand le More l'interroge ; la sincérité, le désintéressement apparents de Iago, tout un complot ourdi par lui, démontrera à Othello la nécessité de tuer Desdémone. Elle mourra parce qu'elle est « coupable » et parce qu'Othello est au paroxysme de la jalousie.

Ce qui précède nous donne l'aspect extérieur du drame qui se passe dans l'âme d'Othello. Cet aspect nous permet de tirer une *conclusion*, mais dire qu'il nous donne toute la réalité, dire que cette âme s'exprime d'un seul coup dans une solidification de faits extérieurs, c'est affirmer que l'immobile contient le mobile. En vérité, à quoi avons-nous assisté ? Nous avons assisté, semble-t-il, non pas à une présentation statique mais bien à un déploiement, à un déroulement par série dynamique... A partir du moment où Iago sème, dans l'esprit d'Othello, les premiers soupçons, c'est au progrès de ces soupçons, c'est au devenir d'un sentiment que nous participons. Sous les faits et gestes d'Othello coule sans cesse le flot d'une passion. Il ne s'agit point d'une pièce d'eau où l'âme entière se reflète d'un seul coup, mais bien d'un courant dont le « caractère » ne saurait s'exprimer que dans la durée. Là source, ténue et faible d'abord, le grossissement lent et accumulé, le gonflement par additions successives et enfin le flot puissant qui va droit au but, c'est bien là ce qui nous entraîne.

Et remarquons que ce n'est jamais, pendant le cours du devenir de ce sentiment, la *Jalousie* proprement dite qui se révèle. Ce à quoi nous participons, c'est à l'envahissement de l'âme par ce sentiment, envahissement qui n'est autre chose que le devenir insaisissable d'une tendance profonde, que l'essence de l'âme elle-même en voie de réalisation.

Ainsi le caractère d'Othello nous paraît être essen-

tiellement devenir, devenir dans un certain sens correspondant à la nature d'un être dont les instincts et appétits sont assez puissants pour imposer leur états aux couches supérieures de l'âme.

Où donc est le conflit ? sans doute dans l'envahissement de l'âme par ces instincts et appétits, dans l'imposition de l'état de jalousie au contenu de l'âme, aux hésitations plus ou moins raisonnées du moi « civilisé ». Car il y a bien conflit. Othello n'est pas un « animal sauvage » dont les instincts répondraient d'emblée aux excitations du milieu. Pour se traduire en actes vengeurs, ses instincts ont besoin de la lumière de la conscience. Il réagit aux excitations intérieures suivant sa manière qui n'est celle ni de Macbeth ni celle d'Hamlet, la réaction étant plus fortement imprégnée de passion que les leurs.

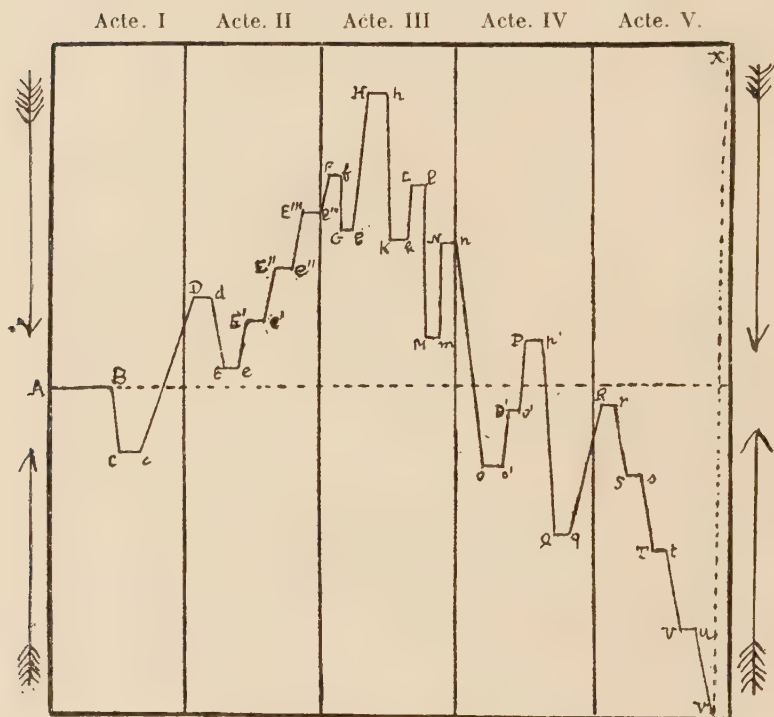
Il y a donc conflit chez Othello, mais, comme nous l'avons souvent dit, ce qui est essentiel, c'est la mobilité, « l'allant » du conflit, qui n'est même pas conflit avant d'avoir duré ;... tout le reste est secondaire... Nous en concluons que l'essence du caractère d'Othello est le devenir d'un conflit.

HAMLET. — Hamlet, réussira-t-il à venger son père assassiné par Claudius ?

L'âme d'Hamlet saura-t-elle vaincre son indécision... trouver les forces nécessaires pour accomplir la tâche imposée ?

L'idée sera-t-elle plus forte que l'action ?

Niveau de bonheur et de réussite où montent nos espoirs.



Niveau de malheur où vont nos craintes

Forces opposées

HAMLET. — Le désir de vengeance, aiguillonné par le souvenir de son père, et atténué par une indécision naturelle. Les circonstances favorables à son projet (représentation du meurtre de Gonzague, le roi seul, le destin.)

L'insuccès du roi à le démasquer. Le remord du roi et de la reine.

CLAUDIUS. — La volonté de garder les fruits du crime en déjouant les projets d'Hamlet aidée par des volontés intermédiaires, (Polonius, les courtisans) Laerte, et atténuée par le remord. Les circonstances favorables, le pouvoir, l'espionnage, l'éloignement d'Hamlet, le duel.

L'Indécision d'Hamlet.

Exposition et résumé :

A. B. -- Claudius, frère du roi Hamlet, règne depuis peu sur le trône de Danemark. Un mois après la mort du roi, il a épousé sa veuve, mère du jeune prince Hamlet. Celui-ci n'a donc pas succédé à son père ; le mariage hâtif de sa mère l'écœure, il soupçonne entre elle et Claudius une complicité criminelle.

Le jeune Fortinbras de Norvège réclame au Danemark des territoires que son père avait cédés au défunt roi ; Claudius fait armer son royaume et garder sa forteresse d'Else-neur.

Une nuit, sur les remparts du Palais, un spectre armé de pied en cap apparaît aux sentinelles qui croient reconnaître le feu roi... « C'est étrange... » Horatio en parlera à Hamlet son ami.

Claudius s'inquiète de l'humeur sombre d'Hamlet. Ayant réglé certaines affaires d'Etat, au sujet de l'invasion de Fortimbras, il interroge le jeune prince... Mais Hamlet masque ses sentiments. Désormais chacun d'eux s'efforcera de surprendre la pensée intime de l'autre... Ce sera la lutte sourde, acharnée, sans répit.

B. -- Dès le début de ce conflit, Hamlet perd un appui sympathique : Laerte partant en voyage recommande à sa sœur Ophélie de ne pas se fier à l'amour *frivole* de Hamlet. Polonius, leur père, chambellan du roi, appuie cet avis et ordonne à sa fille de ne plus recevoir le prince. Ophélie proteste : l'affection d'Hamlet est sûre. Cependant elle obéira.

c. C. -- Emu par le récit d'Horatio au sujet de l'apparition, Hamlet déclare qu'il veillera sur les remparts. A l'heure accoutumée, le spectre apparaît, lui révèle son secret. Il est son son père, il a été empoisonné par Claudius. Il demande à son fils de le venger. Hamlet prête serment. Il est hors de lui, il semble vouloir agir immédiatement.

d. D. -- Le roi soupçonne Hamlet... Polonius ayant appris par Ophélie qu'Hamlet s'est conduit devant elle comme un insensé, lui déclare que le prince est « fou d'amour ». Claudius assigne une autre cause à cette folie : il a déjà fait venir deux « amis » de Hamlet en vue de l'espionner. Polonius s'obstine. Afin de prouver ses déclarations, il propose au roi de ménager entre sa fille et le prince un tête à tête auquel ils assisteront en cachette. Le roi accepte.

e. E. e'. E'. e''. E''. e'''. E'''. -- Polonius d'abord, ensuite les amis essaient vainement de pénétrer dans l'esprit du prince. Un autre projet, celui d'amuser Hamlet par des comédiens, de le

faire boire, de le faire parler, ne réussit pas davantage. Hamlet fait servir l'événement à ses propres desseins, il obtient secrètement du premier comédien qu'il jouera devant le roi, le meurtre de Gonzague... Ce sera sur la scène, le meurtre du défunt roi, son père, moyen peut-être de surprendre la conscience du coupable... Resté seul, Hamlet se reproche sa lenteur à agir, mais au souvenir du crime, il se ressaisit... Le roi (informé que la folie de Hamlet est feinte) se décide à assister au spectacle afin de mieux s'en rendre compte.

- f. F. -- Dans le tête-à-tête que Polonius a réussi à amener, Hamlet agit de manière à convaincre Ophélie de sa démen-
ce... Sa douleur est telle qu'elle en deviendra folle... Mais
le roi ne s'y trompe pas : « Hamlet n'est ni fou, ni amou-
reux, dit-il à Polonius, une idée l'obsède... il partira en
Angleterre -- Que d'abord sa mère le sonde à fond, répond
le chambellan, « moi je serai aux écoutes ». Le roi consent.
- g. G. -- On joue devant la cour le meurtre de Gonzague. Au
moment où le malfaiteur verse du poison dans l'oreille de
la victime, Claudius se trouble, se lève, quitte la salle préci-
pitemment. Ceci est pour Hamlet une preuve de culpabilité.
- h. H. -- Les « amis » viennent demander à Hamlet la cause de
son attitude blessante. La reine désire le voir au plus tôt.
Le roi courroucé sur une réponse moqueuse du prince et
comprenant qu'il a livré son secret, se décide à éloigner
Hamlet, « Hamlet est dangereux », il partira.
- k. K. -- Mais le roi sent poser sur lui le châtiment moral... Il
tombe à genoux, il prie. Hamlet se rendant chez la reine,
le surprend ainsi. Il lève l'épée...
- l. L. -- Non, tuer un homme en prière, c'est lui ouvrir le ciel...
Mieux vaut le tuer en état de péché, comme il a tué son
frère, et qu'il soit damné éternellement.
- m. M. -- Arrivé chez sa mère, il lui parle avec rudesse, l'effraie...
Elle appelle au secours. Une voix répond. Hamlet tire l'épée,
perce la tenture, découvre le corps de Polonius. Epouvantée,
la reine écoutera son réquisitoire : elle a trahi son époux et
son roi, épousé l'assassin, couru à l'inceste et il évoque de-
vant elle l'ombre de l'époux outragé. « Oh ! Hamlet, tu m'as
fendu le cœur.-- Pardonnez-moi ma mère, je ne suis cruel que
pour être bon, répondit-il. » Anéantie de douleur, la reine
promet de garder secrètes les paroles d'Hamlet.
- n. N. -- A la nouvelle de la mort de Polonius, le roi n'hésite
plus : « Hamlet est fou, » dit-il aux deux courtisans, il faut

qu'il parte ce soir avec vous en Angleterre. « On m'en débarrassera bien là-bas » ajoute-t-il en lui-même. L'ordre est exécuté.. Hamlet atteint la frontière. Il y rencontre Fortinbras qui conduit cette fois une armée en Pologne.... A cet exemple d'énergie, Hamlet compare son inertie, et il se ressaisit : « Que désormais ma pensée soit sanguinaire, » songe-t-il.

- o. O. -- A Elseneur, les choses s'aggravent. Orphélie échevelée erre dans le Palais, chante son amour, pleure son père ; elle est folle. Laerte crie à la vengeance, le roi et la reine sont consternés. Tout va de mal en pis : Polonius tué, Hamlet exilé, Orphélie folle, le peuple nomme Laerte roi.. Claudius menacé, fait appeler sa garde.
- o. O. -- Laerte pénètre dans le Palais à la tête des révoltés. Où est mon père ? » s'écrie-t-il.
- p. P. -- Mais Claudius lui dit de ne pas confondre amis et ennemis : Laerte connaîtra toute la vérité.. D'ailleurs la vue d'Orphélie lui persuade aisément qu'Hamlet est la cause de tout le mal .. De concert avec le roi, il ne songe plus qu'à la vengeance.
- q. Q. -- Cependant Hamlet est revenu dans le royaume. Horatio a de ses nouvelles.. le prince a échappé sur un navire pirate pendant l'abordage. On l'a déposé à terre en vue d'obtenir une rançon. Il demande à voir le roi et qu'Horatio vienne le rejoindre.
- r. R. -- Au reçu du mot d'Hamlet, Claudius consulte Laerte... « Laissez le venir... que je me venge » dit ce dernier. « Oui, une idée m'est venue, insinue le roi, la reine elle-même croira à un accident... Il s'agit d'un duel avec Hamlet où votre fleuret sera démoucheté »... Envenimé, ajoute Laerte. « S'il échappe à votre fer, conclut le roi, nous aurons prêt un breuvage empoisonné ». C'est ainsi que les deux complices assurent la perte d'Hamlet.
- s. S. t. T. u. U. -- Gertrude vient annoncer la mort d'Orphélie. Elle est noyée... Cette nouvelle fait pleurer Laerte, mais attise aussi son désir de vengeance.
- Hamlet et Horatio reviennent à Elseneur. Ils traversent le cimetière où l'on creuse la fosse d'une inconnue. Hamlet parle aux fossoyeurs, médite sur le néant des choses... Il est las de la vie. A quoi bon les luttes vaines... Sa résistance morale semble à jamais détruite... Un cortège funèbre apparaît... On enterre Orphélie... Les deux amis se cachent... Laerte saute dans la fosse pour dire un dernier adieu à sa sœur... Hamlet, comme fouetté par la douleur s'y pré-

cipite à son tour. Laerte le saisit à la gorge... mais on fait cesser le combat.

U. V... X. — Un courtisan vient de la part du roi proposer à Hamlet de faire un assaut d'armes avec Laerte. Hamlet devine un piège, mais il accepte, « Un passereau, dit-il à Horatio, ne tombe pas du ciel sans un ordre exprès de la Providence. » Devant le roi, la reine et leur suite qui assistent au duel, Hamlet réussit une première passe... Le roi boit à son succès et... lui fait offrir la coupe mortelle... Je boirai dans un instant, dit Hamlet... Hamlet réussit une deuxième passe. La reine à son tour, veut boire au succès de son fils... Elle saisit la coupe offerte à Hamlet. « Ne bois pas ! », dit le roi. Il est trop tard. A la troisième reprise, Laerte blesse son adversaire, mais dans la chaleur de l'assaut, ils se désarment, se trompent d'épées, et Hamlet blesse Laerte. La reine meurt : « La coupe, la coupe, O mon cher Hamlet... » Laerte mourant avoue la trahison, accuse le roi. Hamlet tournant l'épée empoisonnée contre Claudius, le tue... puis, se sentant faiblir, il dit ses derniers désirs. « Oh !... j'expire Horatio... dis les faits, la vérité sur les choses... Le reste... est un éternel silence. »

Malgré l'impression de beauté qui se dégage même d'un insuffisant résumé de l'œuvre et qui nous invite à l'admirer librement, malgré la froide analyse qui oblige à y pénétrer au détriment de cette impression et malgré le rapport pouvant exister entre elle et le devenir, nous avons l'obligation stricte de ne pas nous écarter du sujet. Nous devons donc nous demander d'abord si la tragédie de Hamlet est un conflit... Notre réponse est affirmative.

Objectivement, le drame est un combat entre Hamlet et Claudius : Hamlet réussira-t-il à venger sur Claudius le meurtre de son père ? Subjectivement le drame est

une lutte qui s'engage dans l'âme de Hamlet. Cette âme saura-t-elle se montrer à la hauteur de la tâche imposée... vaincré son indécision ? Troisièmement, dans cette conscience de rêveur, l'Idée l'emportera-t-elle sur l'Action ? Ce sont là trois aspects d'un même conflit. L'irrésolution d'Hamlet correspond à la réussite du roi ; la victoire de l'Idée coïncide avec la victoire de l'indécision et avec le succès de Claudius, car ce sont les circonstances -- le destin -- qui achèvent, dans les deux cas, l'œuvre incomplète de la volonté. Le projet de Claudius de faire assassiner Hamlet en Angleterre échoue. Son projet de meurtre par le duel réussit, mais tourne désastreusement contre son auteur. Claudius est cause de sa propre mort. Le projet d'Hamlet qui consiste à tuer le coupable n'arriverait jamais jusqu'à l'acte, si le destin enfin ne lui mettait dans la main l'épée vengeresse... A part l'abordage du navire corsaire et le fait de l'échange des armes dans le duel, tous les événements de ce drame, malgré la complexité de l'intrigue, découlent nécessairement de *la même cause* : la volonté de Claudius en présence du désir d'Hamlet. L'unité d'action nous paraît donc très serrée (1) dans la tragédie d'Hamlet.

(1) Cf. ch. III. Nous verrons plus loin que ces deux faits du « hasard » sont introduits exprès ; une force extérieure et supérieure à la volonté de l'homme doit accomplir ce qu'il n'a pu faire... L'unité intérieure de la pièce -- la causalité psychique est un chef-d'œuvre de vérité, elle se déroule d'une façon entièrement conforme au devenir logique de l'âme humaine.

Nous devons nous arrêter à ces quelques remarques sur le conflit, laissant au graphique-résumé la tâche de développer notre pensée et de montrer que le drame d'Hamlet ne diffère pas essentiellement des autres drames étudiés jusqu'à présent... Tous se réduisent à un conflit... Quant au devenir, nous ne pouvons que nous répéter : l'élément fondamental se découvre en suivant le drame dans son développement mobile, en le sentant et sentir n'est autre chose qu'un progrès dynamique.

Depuis l'apparition du spectre jusqu'à la mort d'Hamlet, c'est ce devenir qui est à la source de notre intérêt et qui est vraiment l'essence du drame. Dès que nous sentons les deux forces antagonistes en présence nous sommes entraînés sans cesse dans son courant. Hamlet se résoudra-t-il à frapper le grand coup ? Pas encore... et tout à l'heure ? cette âme sera-t-elle submergée par un flot de regrets, de réflexions, de pâles vœux... ou bien sera-t-elle envahie par le flot montant des instincts ? Et, puisque l'âme humaine ne contient guère que des progrès, toutes ces questions se fondent dynamiquement, ce qui revient à se demander quelle *sera* la nature de cette âme ? Sera-t-elle assez forte pour exécuter l'ordre paternel ? Claudius et la reine échapperont-ils ? Hamlet sera-t-il enfin le justicier ? Bref, nous touchons sans cesse à un horizon qui recule devant nous, nous posons à l'avenir une interrogation qui poursuit une réponse fuyante et incomplète jusqu'au dernier moment et qui n'est que la traduction mentale d'un sentiment d'angoisse et de

pitié grandissant avec le progrès du drame... Le fond de la tragédie d'Hamlet nous paraît donc se réduire au devenir d'un conflit.

Il ne nous reste qu'à examiner plus particulièrement le caractère d'Hamlet... Ce caractère est-il en lui-même, comme ceux de Macbeth et d'Othello, le devenir d'un conflit ?

Nous avons déjà précisé ce que l'on doit entendre par devenir... En nous rapportant à ces explications, qui occupent d'ailleurs une grande partie de cette étude, en nous rappelant que sous les phénomènes discontinus de l'apparence se manifeste le perpétuel courant qui les relie les uns aux autres en les continuant, nous constatons que le devenir est au fond de la réalité même... Si maintenant nous nous demandons comment Shakespeare développe ses personnages, quels sont en général ses moyens d'exposition, nous pouvons répondre sommairement : « En y introduisant le plus possible de devenir, ou, si l'on préfère de réalité »... La personne qui finit par être Macbeth est un aspect personnifié du devenir. Nul dans ce drame ne vient nous « expliquer » le caractère de Macbeth... A part deux ou trois exceptions, aucun informateur ne vient nous guider dans l'intelligence de ce rôle. Les « analyses », les descriptions, les tableaux « statiques » y sont extrêmement rares. Les soliloques même ne sont jamais des explications, mais de purs devenirs du sentiment... Macbeth « s'explique » lui-même, non point en s'analysant mais en vivant réellement devant nous, en se réalisant, en se

déployant dans le même sens, qu'une phrase musicale, peut-on dire ; bref, en devenant.

De même, le caractère d'Othello est très peu développé au moyen de *l'oratio obliqua* : un récit, fait d'ailleurs par lui-même, quelques appréciations par Iago et d'autres, et c'est tout. Othello se révèle à nous dans le devenir de la conversation, de la pensée, du sentiment et surtout dans le devenir de l'acte. Et c'est ainsi que sont développés tous les grands personnages de Shakespeare, Richard III, Brutus, Cassio, Shylock, Falstaff : un minimum d'explication statique, un maximum de devenir dynamique.

Mais Hamlet, nous objectera-t-on, Hamlet est différent. Il s'explique, s'analyse, fait la description de ses états de conscience. Les « tableaux » de l'âme sont nombreux dans l'exposition de ce caractère et, si par devenir on entend un progrès dynamique sans haltes ni cassures, comment l'essence de ce personnage sera-t-elle devenir ?

Nous avons déjà distingué les termes statique et dynamique, mais puisque nous les confondons sans cesse dans la pratique, revenons-y un instant : la forme statique existe dans l'espace, le progrès dynamique n'existe que dans la durée ; pour l'une, le temps n'est *plus rien*, pour l'autre *il est tout* ; l'une est une solidification, un résidu d'où s'est enfui le mouvement formatif, l'autre est le mouvement même ; dans leur genèse, l'une appartient au passé, l'autre au présent... Si nous réduisons tout à la forme statique, c'est que nous avons l'ha-

bitude de ne voir ni de comprendre que ce que le mouvement dépose derrière lui. Et ainsi l'emploi de cette forme n'est légitime, osons le dire, que lorsqu'il s'agit d'un examen *post mortem* ; mais s'en servir quand il s'agit de ce qui vit et devient, c'est fausser la réalité, c'est confondre passé et présent, temps et espace, c'est appliquer à la vie les coefficients de la mort... La question qui nous occupe est donc une question de point de vue ; le caractère d'Hamlet nous paraîtra d'essence dynamique ou statique suivant que nous nous mettrons en état d'en saisir la réalité ou de nous contenter d'un symbole.

Que le caractère d'Hamlet *semble* se fonder sur le statisme, nous l'admettons volontiers, car à une simple inspection, nous n'en découvrirons pas le perpétuel devenir. A première vue, ce drame semble nous révéler un moi statique hésitant entre deux sentiments antagonistes, ou bien deux « moi » différemment constitués, associés, l'un au sentiment de vengeance, l'autre à l'idée de temporisation. Le moi statique irait de l'un à l'autre de ces sentiments, choisirait enfin l'un d'eux. Les deux moi seraient deux combattants dont l'un tomberait annihilé ; ils seraient, de même que les sentiments, assimilés à des entités qui demeureraient identiques à elles-mêmes pendant tout le drame. Mais s'il en était ainsi, si les moi et les sentiments restaient isolés et ne changeaient pas, comment Hamlet arriverait-il jamais à frapper le grand coup ?

En y mettant la meilleure volonté possible, peut-on dire qu'il existe vraiment chez Hamlet deux moi stati-

tiques, un moi instinctif par exemple qui pousse à la vengeance et un moi réfléchi qui, constitué par l'idée acquise, s'oppose au premier. Peut-on dire qu'une conception qui isole ainsi pour les faire contraster l'instinct et la « culture », explique réellement le caractère de Hamlet, peut-on montrer enfin dans les soliloques ou ailleurs qu'il existe une forme quelconque du statisme ? En revanche nous plaçant au point de vue dynamique, nous pouvons nous demander si, sous la forme statique et figée, ne se découvrira pas le courant d'un seul moi fondamental fait d'émotions et de réflexions mêlées en proportions variables suivant le degré de l'immixtion dans ce courant des produits de l'instinct et de l'intelligence. Ce courant, imprégné à des profondeurs diverses de l'apport de l'éducation en prendrait-il définitivement la qualité, la « coloration », ou bien son « caractère » sera-t-il déterminé par le flot plus puissant des instincts, suivant les remous et les affaissements du sentiment ?

Or, certaines représentations ou images, par exemple celle-ci : « il faut que j'écrive cette lettre », paraissent revêtir la forme statique. Elles ne semblent contenir aucun élément dynamique et semblent demeurer invariables pendant le cours de notre vie journalière. Bien plus, ces images « stables » semblent déterminer nos actions ordinaires de sorte que l'acte libre qui exprime l'âme entière paraît émaner d'un principe statique et non pas de la continuité dynamique coïncidant avec le moi fondamental. Il en est ainsi dans le cas de Hamlet.

Des idées ou plutôt des images, le souvenir de son père et l'idée de remettre l'acte de tuer, paraissent non seulement demeurer stables pendant le cours du drame, mais aussi déterminer, dans une grande mesure, la conduite du prince. Tout le personnage dramatique d'Hamlet semble fondé sur des idées d'ordre statique, ce qui nous interdit de mettre le devenir concret du moi réel au fond de ce caractère. Mais tout cela n'est peut-être qu'apparence. Sous ces images « stables » de vengeance et de temporisation, ne se manifeste-t-il pas le courant du moi qui les pénètre intimement, les fait réagir l'une sur l'autre, les mêle l'une à l'autre, de sorte qu'elles ne conservent ni contour ni noyau, qu'elles ne cessent d'absorber quelque chose de nouveau, se transformant dans le progrès du devenir et ne se retrouvant jamais deux fois identiques à elles-mêmes ?

Mais précisément, comment découvrir, sous une image stable, sous les actes, les paroles, les soliloques « statiques » d'Hamlet, le courant profond du moi, l'activité continue du désir mêlé à la réflexion, le perpétuel devenir du sentiment ?

Ce n'est ni par une analyse qui coupe l'ensemble en morceaux, afin de le rapiécer ensuite, ni par une autopsie pratiquée après coup que nous pouvons espérer saisir le devenir d'une activité vitale. « Il y a deux manières d'assimiler les états de conscience d'autrui : l'une dynamique, qui consisterait à les éprouver soi-même, l'autre statique par laquelle on substituerait à la conscience même de ces états, leurs images ou plutôt leur

symbole intellectuel... Seulement, dans ce dernier cas, on devra joindre à l'image des états psychiques, *l'indication de leur intensité*... Pour que Paul se représente adéquatement l'état de Pierre, il faudra qu'il se résigne à passer par les états divers par lesquels Pierre va passer, non plus en imagination, mais en réalité... » (1). Paul est donc plus qu'un spectateur, c'est un acteur qui joue, qui vit, par le moyen du sentiment, le rôle de Pierre... Et c'est pourquoi nous avons insisté sur l'importance du point de vue dynamique, à savoir : entrer, par un élan de sympathie dans le courant émotionnel qui est le fond du drame et suivre ainsi de phase en phase le devenir du conflit. C'est par ce moyen que nous découvrirons dans Hamlet, autre chose que du statisme, et que son caractère nous apparaîtra comme le progrès d'une lutte.

Qu'est Hamlet au début de ce drame ? C'est un jeune homme instruit, depuis sa naissance, en vue du métier de roi, choyé par ses parents, affiné par l'éducation, imprégné du milieu de Wittemberg et porté par là à la réflexion. Il représente, si l'on veut, non l'éducation de volonté, mais le raffinement des instincts, la pénétration lente d'un milieu adoucissant, l'assimilation de ce milieu atteignant par endroits jusqu'au plus profond de son être. D'après ce que nous en savons, au début, nous lui attribuerons peut-être un moi « cultivé ». Hamlet n'est pas exempt d'aspirations généreuses, c'est, au

(1) BERGSON : Essai sur les Données de la Conscience... Cf. Ch. IV. (Bergson).

fond, un jeune homme assez moderne, (grâce à l'universalité de Shakespeare), un jeune homme de bonne famille, qui a fait un peu d'escrime, de sport et beaucoup d'études. Arrive maintenant dans sa vie de doux rêveur un fait décisif, brutal. Le roi son père meurt dans des conditions suspectes. Hamlet soupçonne ceux qui lui ont succédé. Ce soupçon grandit sous l'impulsion d'une vive imagination, s'extériorise, pour ainsi dire, en une forme concrète, le spectre de son père, l'incitant à la vengeance. C'est un appel — le plus puissant qui soit peut-être — aux instincts endormis. Le respect du principe héréditaire devait même être un des préceptes de son éducation de prince. Le meurtre du roi produira donc sur Hamlet un choc violent, propre à le remuer jusqu'au plus profond de l'âme.

Que deviendra maintenant cette longue éducation, œuvre de plusieurs générations sans doute ? Cette lente infiltration a-t-elle vraiment pénétré dans le sous-courant de son être, de telle sorte que la poussée des instincts se trouve impuissante à monter à la surface ? Ou bien cet instinct qui porte à la vengeance bouillonnera-t-il assez puissamment encore pour submerger la réflexion, pour imposer son état, sa qualité fougueuse aux acquisitions récentes, de telle sorte que l'acte suive nécessairement la poussée de la colère ?

C'est le devenir de cette question qui nous intéresse, non pas certes sous sa forme psychologique, mais bien sous sa forme concrète : Hamlet arrivera-t-il à frapper l'assassin de son père ? Mais pour s'identifier au deve-

nir de cette question, il faut se mettre autant que possible à la place du héros, imaginer le meurtre d'un être respecté, la complicité honteuse d'un être aimé, sentir tout l'effondrement douloureux de son idéal et encore éprouver l'état d'âme de celui qui voit chaque jour l'assassin et sa complice se choyer, se fêter mutuellement.

Tâchons donc d'adopter ce point de vue d'Hamlet, de sentir comme lui... et alors, chacune de ses paroles, de ses réflexions nous apparaîtra comme de simples signes extérieurs qui indiquent la continuité profonde d'un sentiment, le devenir d'un être qui vit et qui lutte.

C'est le devenir de cette question, disions nous, qui nous intéresse... A partir du moment où Hamlet soupçonne le roi, nous assistons au progrès de la poussée instinctive vers l'acte vengeur... Le spectre apparaît, accuse Claudius. Hamlet promet de venger le meurtre. Le sentiment de vengeance associé aux instincts, à la série dynamique qui précède la révélation sont arrivés à la lumière de la conscience, et, puisque toute idée tend à devenir acte, nous pouvons dire que l'acte vengeur est déjà en voie de naissance... Dans l'attitude d'Hamlet devant le roi, dans son entretien avec Horatio, pendant tout le premier acte, nous sentons se développer et grandir le soupçon accusateur qui se transformera vers la fin en quasi-certitude... Avec Hamlet, et dans la mesure où le courant de notre conscience s'identifiera au sien, nous sentirons aussi croître et gron-

der notre indignation, et c'est là la preuve qu'au-dessous de la forme concrète et brisée coule la source vive du devenir qui dépose derrière elle cette forme et ne cesse de pénétrer toujours plus avant dans l'avenir.

Mais l'idée à laquelle l'instinct a abouti ne se transformera pas immédiatement en acte. Le roi, à son tour devine qu'Hamlet le soupçonne. Il a pour lui la force : qu'Hamlet se démasque, il le mettra hors d'état de nuire. Il mettra tout en œuvre pour surprendre la pensée du prince, tout en se gardant de se trouver seul avec lui. Polonius d'abord, les courtisans ensuite, sont chargés de cette délicate mission. Ils n'y réussissent point. Hamlet devine un piège, il comprend qu'il doit cacher ses sentiments, la simple prudence ne lui commande-t-elle pas, d'ailleurs, d'attendre une occasion propice ? Il simule donc la folie, la dosant suivant son interlocuteur. Claudius ne connaîtra pas encore la cause de sa mélancolie... Au contraire, en dépistant les espions, Hamlet réussira à surprendre la conscience du roi. Il trouvera le moyen, en faisant représenter le meurtre de Gonzague, de faire tourner à son avantage les projets de Claudius. Tel est l'aspect extérieur du deuxième acte... Mais que se passe-t-il pendant ce temps dans l'âme d'Hamlet ?

Hamlet éprouve une violente secousse émotionnelle. Ses instincts de fils blessé pénètrent sous forme de colère dans sa conscience, menaçant d'en submerger tout le contenu. Ils voudraient suivre leur voie naturelle en devenant acte. Qu'est-ce qui l'en em-

pêche ? C'est que cette conscience refuse de se laisser submerger. Grâce à une longue éducation, elle a pris l'habitude de refouler ou d'inhiber la prolongation consciente de ses instincts, et maintenant que ces tendances profondes l'envahissent, elle semble hésiter, la réflexion ne suit plus son cours habituel, le sentiment de vengeance ne trouve plus une issue facile. Est-ce à dire que le moi s'arrête net, cesse de devenir ? En apparence seulement... Sans doute, la réflexion intimement mêlée au sentiment de vengeance ne coule plus comme d'habitude, change de qualité, semble devenir discontinue ou n'opérer que dans un cercle étroit.

Le sentiment fondu dans la réflexion *semble* se perdre, s'arrêter, mais en réalité, le devenir du moi qui, au premier acte s'en allait, *d'une façon évidente* droit à la résolution, se change ici, au deuxième, en un remous violent, en un mouvement sur place, parce que, précisément, la réflexion se trouve envahie par la fermentation des instincts et que ni l'un ni l'autre ne peut imposer définitivement son état à la conscience. Mais sous les apparences, nous sentons bien la marche de la pensée. Ce mouvement de remous s'avance et change en raison même de la réaction de ses éléments dynamiques. Ces bouillonnements du sentiment, cette marche hésitante de la pensée ne sont que des aspects du devenir, et nous les retrouverons tels au cours du deuxième acte, sous les moindres paroles et les moindres actes d'Hamlet et même sous le soliloque soi-disant « statique » de la dernière scène.

Examinons, dans le but de découvrir ces aspects du devenir, quelques citations qui paraissent décidément statiques et que nous choisissons à dessein.

Polonius s'entretient avec Hamlet afin de démasquer sa pensée. Hamlet devine l'intention, il feint la folie « amoureuse ».

— Comment se porte le noble seigneur Hamlet ?

— Fort bien, Dieu merci.

— Me connaissez-vous, seigneur ?

— Oui, très bien, vous êtes un *artisan*.

— Moi, seigneur ?

— Eh bien, je voudrais que vous fussiez aussi un honnête homme.

— Honnête, seigneur ?

— Oui, ami, être honnête, comme vont les choses, c'est être choisi parmi dix mille hommes.

— Cela est vrai, seigneur.

— Le soleil engendre des insectes dans un chien mort et, tout Dieu qu'il est, il répand ses rayons bien-faisants sur un cadavre infect. Avez-vous une fille ?

— J'en ai une seigneur.

— Ne la laissez jamais se promener au grand soleil.

Hamlet continuera de la sorte, et Polonius parti, il dira : Quels gens ennuyeux que ces vieillards insensés.

Cependant, sous tout ce verbiage incohérent, nous sentons bien le courant de la pensée, la marche d'une idée... « Polonius me croit fou, songe Hamlet, qu'il garde sa conviction, cela me laissera plus libre d'agir »..

La causalité du moi est évidente, puisque nous l'éprouvons nous-même, étant entré depuis longtemps dans le devenir du caractère. Elle lie et dirige toute la conversation, ne laissant derrière elle que les traces « statiques » de son passage. Mais il y a plus ; « Je voudrais, s'écrie soudain Hamlet, je voudrais que vous fussiez aussi honnête homme ». C'est là le bouillonnement du sentiment vengeur, envahissant, aigrissant la pensée. Hamlet songe à l'assassin de son père, à la complicité de sa mère... « Pas d'honnêteté dans ce monde... éclate-t-il, le soleil répand ses rayons sur la pourriture... Ah, je voudrais mourir ou accomplir ma tâche... »

Et quand les courtisans arrivent dans le but de l'espionner, nous sentons, sous le décousu des mots, le même progrès d'une idée, le même remous du sentiment, le même devenir de l'âme.

— Quelle vie menez-vous ? leur demande Hamlet.

— Nous ? nous sommes les enfants de la Fortune.

— ... La Fortune, c'est une prostituée... Quelle nouvelle ?

— Aucune, seigneur, sinon que le monde est devenu sage.

— Le jour du jugement n'est donc pas loin... Pourquoi la Fortune nous envoie-t-elle en prison ?

— En prison, seigneur ?

— Le Danemark est une prison.

— Nous ne le pensons pas.

— Si... c'est une prison pour moi...

— ... C'est donc votre ambition... qui le rend tel pour vous ?...

— ... Ah, Dieu... je suis troublé par des songes funestes.

— L'ambition est l'ombre d'un songe, seigneur..!

— ... Ainsi les mendiants sont des corps et les rois ne sont tous que leurs ombres.. Mais que venez-vous faire à Elseneur?

— Vous voir, seigneur.

— Mes remerciements... mais n'avez-vous pas été mandés ;... Allons, dites-moi...

Après deux pages de tergiversations...

— Eh bien, seigneur, il est vrai, nous avons été mandés.

— Ah, je vous dirai, moi, dans quel but : depuis quelques temps mon humeur est devenue mélancolique. La terre ne me paraît qu'un promontoire stérile, le firmament, un réceptacle de vapeurs pestilentiellles et l'homme « cet ange quand il agit, ce Dieu quand il pense » n'a plus de charme pour moi... ni les femmes non plus. Vous riez ?

La conversation se poursuit ainsi... Elle est d'apparence statique. Néanmoins, sous cette forme brisée, nous sentons bien, un courant de pensée et de sentiment qui progresse, et quand les comédiens arriveront, nous sentirons davantage, dans cette pensée qui s'avance, les remous de l'émotion, les heurts du conflit douloureux... « Mais mon oncle qui est « *mon père* » et ma mère qui est « *ma tante* » sont bien déçus ! — En quoi,

Seigneur ? demande Gildenstein. — Ah, je ne suis fou que par un certain vent, je sais distinguer un vautour d'un héron. » Puis plus tard au premier comédien : « donnez-moi un échantillon de votre talent, voyons, le récit d'Enée à Didon... et surtout le *meurtre* de Priam... le morceau commence par Pyrrhus. Voyons... « le féroce Pyrrhus, monstre tout couvert de sang, la rage dans l'âme, l'affreux Pyrrhus cherche le vénérable Priam... » Et sous les mots du récit on sent couler, bouillonner, grandir dans l'âme de Hamlet le sentiment de vengeance. Hamlet soulignera dans le récit que continue l'acteur, tout ce qui a trait au meurtre de son père, à la complicité de sa mère... « Hélas... conclut le comédien, si vous aviez vu la reine affublée d'un voile grossier », la *reine affublée* ? murmure Hamlet, et quand le récit est terminé, il prend à part le premier rôle : « Ecoute, mon ami, pourras-tu nous jouer le meurtre tragique de Gonzague ? « Oui, Seigneur »... A cette réponse, Hamlet semble d'humeur allègre. Il a trouvé maintenant le moyen de surprendre la conscience du roi. Le sentiment de la vengeance paraît remplir toute son âme. Mais ce sentiment trouvera-t-il une issue, se transformera-t-il enfin en acte ? Non, pas encore... Resté seul, Hamlet, suivant son habitude, s'analyse, se reproche sa lenteur à agir, ce qui ne nous empêche pas de sentir le tourbillon du conflit. « Quel homme indigne je suis... N'est-il pas monstrueux que cet histrion s'émue pour un rien tandis que moi, épaisse et lourde masse, je reste inerte »... Puis au souvenir du crime, il est repris dans

le courant émotionnel : « Suis-je donc lâche ? mon sang est donc glacé... O perfide assassin, lâche incestueux !... Ah... il est généreux à moi de me contenter, comme une vile femmelette, d'exhaler mon cœur en grossières injures »... Mais bientôt les remords du sentiment s'apaisent, le courant devient plus limpide, la réflexion l'emporte enfin. « Le fantôme que j'ai vu, songe Hamlet, pourrait bien n'être qu'un esprit infernal... Que sais-je ?... Il me faut des motifs plus plausibles : un drame est le piège où je surprendrai la conscience du roi ».

Une fois terminé, ce soliloque revêt sans doute, l'aspect d'une *peinture* de l'âme, mais lorsqu'il se déploie devant nous dans sa vivante réalité et qu'il est l'écho et la contre-partie de notre propre conscience, il n'en est plus de même. Alors, sous la chrysalide, nous sentons s'agiter la vie, couler une mobilité qui *est* l'âme de Hamlet ; sous les mots, les gestes, la présence réelle nous sentons non seulement le flot de la pensée et des sentiments, mais aussi la qualité variable du courant, tantôt plus clair quand la réflexion l'emporte, tantôt plus sombre quand la fermentation des passions monte à la surface... Et c'est là précisément le conflit ; dans cette âme de rêveur, le sentiment de vengeance imposera-t-il son état à la conscience, écartera-t-il tous les obstacles afin de courir à l'acte ? Cette question nous porte toujours en avant, notre émotion grandit à mesure que nous avançons avec elle et la source de notre émo-

tion n'est autre chose que le devenir. (1)

L'intuition sympathique nous aidera à découvrir, dans le troisième acte également, le profond courant du devenir. Polonius et le roi ont ménagé un tête-à-tête entre Ophélie et Hamlet afin de surprendre les vrais sentiments du prince. Hamlet ne remarque pas d'abord Ophélie. Il songe avec amertume aux malheurs, aux injustices de la vie et médite d'en finir. « Être ou ne pas être »... C'est le célèbre soliloque qu'on nous a si souvent présenté comme une sorte de « peinture » du suicide prémédité. Eh bien, non !... Il n'y a rien de statique, rien d'un « tableau » dans cette méditation, elle est la mobilité même du sentiment... Elle ne devient statique que lorsque le sentiment, la douleur qui l'a créé tombe dans le passé, n'existe plus... Dans son existence réelle, elle est la marche d'une souffrance, le devenir d'un grand tourment commençant dans l'amertume, s'intensifiant, ne pouvant plus durer, appelant le quietus « d'un coup de dague, » s'affaissant enfin dans un soupir sur le néant de toute chose ; et pendant tout

(1) Voilà donc, dans ce qui précède, un aperçu de ce deuxième acte que nous avons peut-être tous lu avec... un peu d'ennui... Cet acte nous paraissait un des moins intéressants parce qu'un peu pâle, pensions nous. Eh bien, non... lorsqu'on peut s'attacher au véritable courant psychologique qui coule sur les mots, courant où la pensée répond à la pensée, le sentiment au sentiment, on est tout étonné de le trouver parmi les meilleurs du drame.

Ainsi le devenir est aussi bien l'essence du conflit que celle du caractère. Ni le conflit ni le caractère ne peuvent exister hors de lui. Sans lui Hamlet n'est qu'un nom, et l'âme de Hamlet n'est qu'un mythe.

cet acte, nous sentons le devenir de cette âme, le flot lent ou rapide de sa peine. Hamlet parle à Ophélie, devine la cause de sa présence. Il est donc « fou »... *fou pour elle*, et sous tous les propos étranges et amers, nous suivrons, avec ses variations émotionnelles, l'évolution de cette folie simulée. On jouera ensuite le meurtre de Gonzague et dans toute cette belle scène, nous sentirons sous chaque répartie, sous chaque mot à double sens, le progrès secret du sentiment qui flaire la victime, mêlé à une pensée accusatrice qui glisse sournoisement, à l'abri des paroles, jusqu'au but ultime... Le roi, confondu, quitte précipitamment la salle.. Hamlet exulte, il possède enfin une preuve irréfutable, un implicite aveu. « Oh ! Horatio, s'écrie-t-il à son ami, je tiendrai désormais la parole du spectre pour bonne. » ... Il a assez réfléchi, pensons nous... Va-t-il enfin frapper ? Les courtisans viennent lui demander des explications. Le roi est courroucé. La reine veut lui parler.

C'est là une nouvelle preuve que les coupables se sentent démasqués. C'est le moment ou jamais d'agir... « Maintenant, se dit-il, je pourrais accomplir d'horribles actes que le jour pur et saint frémirait de voir » ... Va-t-il enfin frapper ? En se rendant chez sa mère, il surprend le roi en prière, brisé d'angoisse, à genoux devant les dieux de son égoïsme et de ses remords. C'est le moment où jamais de frapper. Toute une lente fermentation de souffrance le lui ordonne, et du coup, la poussée émotionnelle force les portes de sa conscience. Le

torrent refoulé des passions la remplit. Tout en lui crie la vengeance... Il lève l'épée.

Non... pas encore... Quelque chose l'arrête... L'Hamlet de la réflexion est plus fort que l'Hamlet des instincts. Il remet l'acte... afin de tuer le roi en état de péché ; l'occasion qu'il a lui-même provoquée, s'enfuit à jamais.

C'est la victoire de l'irrésolution ou, d'un autre point de vue, de la raison supérieure... Désormais l'âme d'Hamlet sera un courant où la réflexion imposera son état *au contenu* de la conscience. Les remous émotionnels remonteront moins souvent à la surface, la révolte des instincts sera moins voulue... Il sera ballotté par les circonstances. Le destin accomplira ce qu'il n'a pu volontairement accomplir... Ce destin le ramènera, après son bannissement devant le roi, lui remettra en main l'épée vengeresse... Dans un soulèvement final, le sentiment vengeur ira jusqu'à l'acte. Hamlet tuera le roi, mais il ne sera que l'instrument passif entraîné par une volonté supérieure.

Ainsi le « caractère » de Hamlet se manifeste essentiellement comme le devenir d'un conflit, le résultat de cet examen s'accorde avec les résultats précédents ; les conclusions théoriques du chapitre se confirment par l'étude d'exemples, tels que Macbeth, Othello, Hamlet. Sans doute nous aurions pu allonger la liste, et peut être aurions-nous dû le faire. Mais nous croyons en avoir assez dit en vue de l'exposition du dynamisme dans le drame... De ce point de vue, le personnage dra-

malique n'est qu'un aspect du conflit devenir, fond du drame. Ainsi, rien dans le « caractère » ne contredit la thèse générale ; l'étude des théâtres grec et shakespearien nous conduit à cette conclusion : que le drame est essentiellement le devenir d'un conflit, que ce devenir est le centre de notre intérêt et la véritable source de l'émotion tragique.

Il ne nous reste plus qu'à passer sommairement en revue les chapitres précédents en nous demandant comment nous sommes arrivés à une conclusion si peu orthodoxe.

CONCLUSION

Comment sommes nous arrivés à notre conclusion ?

Au premier chapitre, nous avons essayé de nous faire une idée aussi précise que possible de la conception aristotélicienne du drame. L'examen du sens que doit comporter l'expression « *l'unité d'action* » nous en donnait le moyen : l'unité dont parle Aristote dans la Poétique, se trouve être, à tout considérer, une unité d'ordre statique. Aristote, malgré une analyse profonde qui établit entre les événements dramatiques, des liens de direction et de succession nécessaire, reste attaché à un point de vue qu'on peut appeler celui du concept ou celui du passé. C'est une conception statique d'où est absente toute notion juste de la durée concrète et réelle.

Commentateurs et critiques, d'ailleurs, suivent Aristote dans cette voie. Bien plus, ils ne sont jamais d'accord sur la signification que doivent dégager cer-

tains passages de la Poétique ; tantôt les mots, traduits ou cités, ont un sens nettement statique, tantôt un sens pseudo-dynamique. Il y a là flottement, confusion, incohérence. On paraît sentir vaguement l'incompatibilité qui existe entre l'idée d'une série d'événements isolés dans l'espace et l'idée d'une succession dans la durée. Ni les successeurs d'Aristote, ni les critiques modernes ne réussissent à dégager cette différence. C'est toujours, une conception statique du drame qu'on nous présente.

Est-ce là vraiment le seul point de vue possible ? Ce point de vue statique, admissible sans doute quand on analyse le fait accompli, ne doit-il pas être trompeur quand il s'agit du fait en voie d'accomplissement ? « Accompli » n'est pas « s'accomplissant » ; les deux aspects existent, car ce qui est fait ne l'a pas toujours été, cela *se faisait* à une certaine époque ou cela est en train de « se faire », l'on s'identifie avec les acteurs du drame. Personne ne nie la durée. Et dès lors ne vaut-il pas mieux rompre avec une habitude qui porte à confondre l'aspect statique et l'aspect dynamique du phénomène ? N'est-il pas préférable de se mettre d'emblée dans le présent, d'adopter franchement ce nouveau point de vue, d'y demeurer constamment et d'en profiter si possible ? C'est ce que nous avons essayé de faire. Cette attitude dynamiste semblait pouvoir se justifier...

Au deuxième chapitre, en nous mettant à la place du spectateur qui suit l'action du drame du commencement à la fin nous avons pu constater, dans le devenir, l'existence d'un élément qui échappe à l'analyse

statique. De ce point de vue, tout change ; je me sens continuellement entraîné au-delà du moment actuel, précipité en avant. Je pose sans cesse à l'avenir, une question qui se déplace, semble-t-il, avec le progrès du drame. Ce sentiment n'a rien de statique, ce n'est même pas une évolution de l'ordre quantitatif, c'est le progrès d'une intensité, d'une qualité, d'une sorte de courant émotionnel gonflé de tout l'apport de son passé et menaçant de submerger son avenir immédiat. Bref, je vis réellement dans le devenir du drame : mon intelligence ne sert qu'à éclairer ce devenir, à lui donner une signification. Sans lui, ce que je vois ne me procurerait qu'un intérêt d'ordre représentatif ; avec lui, tout est réel, vibrant, vécu : le véritable drame est là dans le devenir.

Nous avons, à titre de contrôle, examiné de ce point de vue dynamique, plusieurs pièces de Sophocle et d'Euripide. Les résultats de cette étude nous ont affermi dans notre hypothèse : le fond du drame grec est le devenir d'un conflit. Cela est essentiel, tout le reste est secondaire.

Au troisième chapitre, nous avons essayé de vérifier, par un examen poussé plus loin, l'hypothèse sur le devenir. Si le devenir est réellement l'essence du drame nous devons retrouver partout, au fond comme à la surface du conflit, ce même caractère, cette même intensité progressive que révèle la durée concrète... Pour parler un langage « statistique » : si le tout est mobilité, les « parties » ne le sont-elles pas également ? A l'intérieur du conflit doit toujours se retrouver ce même fond

mobile qui se nomme développement, mouvement, continuité.

Or, les recherches portant sur la nature de l'unité de l'action nous donnent précisément le moyen de pénétrer davantage à l'intérieur du drame. Car on fait ici abstraction de l'intermédiaire concret pour n'y voir que le principe, on écarte le mobile pour mieux apprécier la mobilité. C'est même cette méthode qu'a suivie Aristote : pour lui, l'étude de la tragédie se réduit en grande partie à une question d'unité.

Nous avons donc cherché à comprendre la nature de l'unité. Qu'est-ce donc que cette unité d'action dont on a parlé depuis la Poétique : est-elle, en toutes circonstances, de nature statique, comme on n'a pas cessé de nous la représenter ? Si cela était, nous devrions abandonner notre conception dynamiste du drame. Comment imaginer au sein de la mobilité, l'immobilité ? Comment ne voir, dans un présent qui s'écoule, qu'un symbole, c'est-à-dire qu'une forme du passé ? Comment ne voir dans la durée qu'un fond d'ordre « spatial ». Bref, l'unité d'action véritable n'est-elle pas, comme le conflit, d'ordre dynamique ?

Notre réponse à cette question a été nettement affirmative. Le drame est fait pour être vu, entendu, senti. Quand on le suit ainsi dans sa réalité, et qu'on s'abandonne à la continuité de l'action, on n'y découvre autre chose qu'une unité d'ordre dynamique. Ce sont des rapports temporels de qualité et non pas des rapports « spatiaux » de quantité qui lient les parties de l'action.

Bien plus, au fond de cette unité dynamique se découvre la « cause » et la « cause » n'est autre chose que la causalité du moi. Or celle-ci, est la mobilité même, c'est l'activité sentie de l'effort dont la source profonde se trouve dans le sentiment vital de l'organisme. C'est donc, en dernière analyse, le perpétuel devenir du sentiment, c'est l'intensité croissante d'une qualité, c'est le *moi-ému* dans un certain sens, le moi qui évolue et devient : voilà ce qu'il y a au fond de l'unité. Nous ne pouvons en douter, l'unité d'action est une unité d'ordre dynamique, son essence est le devenir senti du moi.

Et ainsi, par voie d'analyse nous découvrons tout au fond du conflit, cette même continuité subjective que nous avons pu saisir synthétiquement dans l'exemple de l'ouvrier du « *gratte-ciel* » qui s'approche inconsciemment d'une chute mortelle. Continuité, devenir, sentiment... l'étude de l'unité, comme celle du conflit, découvre ces éléments essentiels jusque dans les profondeurs du drame. Ils en sont l'essence, la vie, et l'examen de la tragédie grecque ne fait qu'apporter à cette thèse, une confirmation probante.

Nous ne pouvions cependant pas en rester là. Nous devons répondre à de sérieuses objections.

La thèse du devenir, pouvait-on nous objecter, n'est fondée jusqu'à présent que sur le drame grec. Si cette thèse est vraiment soutenable, elle doit pouvoir s'appliquer à d'autres genres de drames, par exemple, à celui de Shakespeare où l'élément de « caractère » paraît

être fondamental. En outre, elle doit pouvoir expliquer cet élément humain... d'autant plus qu'il n'en a pas été question dans ce qui précède et que le problème du « caractère » ou de l'être est le plus ardu de tous et le plus contesté... D'ailleurs, l'idée elle-même de devenir n'a pas été suffisamment appuyée... Cette idée, qui est la base de toute la thèse, ne saurait être sérieusement considérée sans preuves, sans appui scientifique.

Nous avons donc essayé, dans les deux derniers chapitres, de répondre à ces trois objections. D'abord nous avons résumé diverses théories, — biologique, physiologique, psychologique, — en vue d'appuyer la thèse du devenir et d'étudier le problème de l'être dont on ne peut séparer le problème du « caractère ». Dans les ouvrages de MM. Le Dantec, Ribot, Ribéry, Höffding et d'autres, dans ceux de Bergson et de James surtout, nous avons cru pouvoir trouver un appui sérieux à la thèse dynamiste... Le devenir paraît être l'essence de l'individu et la base de toute vie. Le caractère n'est pas autre chose qu'un aspect du conflit-devenir. Et ainsi, le problème du personnage dramatique ne contiendrait rien qui pût contredire la thèse générale.

Nous avons ensuite essayé de montrer, au moyen d'analyses graphiques, que le fond du drame shakespearien est identique à celui du drame grec. Ce fond est le devenir d'un conflit propre à produire l'émotion tragique.

Enfin, l'examen de personnages tels que Macbeth,

Hamlet, Othello, nous a permis de contrôler les conclusions théoriques notées plus haut. L'essence du « caractère » se réduit également au devenir d'un conflit. Partout où il s'agit d'un drame « se faisant », qu'on le considère sous ses aspects de conflit, d'unité, ou de caractère, c'est ce devenir qui en est l'essence et qui est la véritable source de l'émotion tragique.

L'étude que nous avons entreprise doit se terminer par cette conclusion. Nous n'avons point essayé de formuler une définition du drame : une définition est-elle même possible ? Nous n'avons tenté que d'en découvrir l'essentiel en laissant de côté les ultimes déterminations propres à en épuiser tout le contenu. Sans doute, il existe dans notre exposé bien des lacunes ; le fond même n'est qu'une hypothèse... Peut-on jamais connaître le fond des choses ?... La difficulté et la nouveauté du sujet feront excuser, nous l'espérons, ce qu'il peut y avoir d'insuffisamment ou d'imparfaitement exprimé dans la thèse, d'autant plus que ce n'est là qu'une première tentative pour mettre en lumière le point qui paraît avoir été négligé dans la dramaturgie : l'aspect que présente le drame quand il se joue devant le spectateur, l'aspect de devenir que nous croyons être fondamental.

Dans un autre livre, car nous avons dû exclure de cette thèse nos études sur le drame classique français et sur le drame moderne, nous espérons pouvoir confirmer les présentes conclusions et en faire dégager leur portée pratique.

En terminant, nous nous devons à nous même de remercier encore une fois tous ceux qui nous ont aidé dans ce travail et de témoigner aux penseurs français, dont nous nous sommes surtout inspiré dans cette étude, toute notre admiration et toute notre gratitude.

Vu et admis à soutenance le 20 décembre 1912.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

A. CROISET.

*Vu et permis d'imprimer :
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,*

L. LIARD.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
PRÉFACE	5
CHAPITRE I. — Conceptions statiques du drame. — Le but de la thèse, et, plus particulièrement, de ce chapitre. — Sens de l'expression, « l'Unité d'Action » dans la Poétique. — La conception aristotélicienne du drame est d'ordre « statique »	14
CHAPITRE II. — Interprétation dynamique du conflit dans Sophocle et dans Euripide. — Le conflit est le fond de ces deux théâtres. Ce conflit est essentiellement devenir. C'est surtout le devenir du conflit qui est dramatique et qui produit l'intérêt. Le conflit dans Sophocle, est du type « simple ». Le conflit dans Euripide est du type « complexe ». Le premier fait mieux ressortir l'Universel. L'Universalité est la marque du conflit Sophocléen. Quel que soit le genre du conflit, simple ou agité, que l'Universalité en soit, ou non, la marque, c'est le devenir de ce conflit qui est vraiment l'âme de la tragédie	51
CHAPITRE III. — Le conflit-devenir et l'unité d'action. — Si l'essence du drame est le conflit-devenir (Ch. II) tous ses éléments ne doivent-ils pas se fonder sur le mouvement ? La question d'unité est de première importance. L'unité dramatique n'étant pas d'ordre statique (Ch. I) quelle est sa nature ? Il est nécessaire d'abord de préciser les termes qui doivent servir à discuter cette unité : « statique », « dynamique », l'« action », le « but », la « direction », la « cause », l'« effet », l'« obstacle », la « nécessité ». Cet examen permet de	

dire que l'unité dramatique est une unité d'ordre dynamique. L'essence de l'unité dynamique est la « cause ». Cet examen permet aussi de constater un rapport étroit entre l'unité dynamique et l'émotion tragique ressentie par le spectateur. De plus, cette étude permet de mieux déterminer la nature du conflit-devenir. Le fond du drame paraît de plus en plus être être le mouvement sous forme de conflit-devenir. 111

CHAPITRE IV. — Le conflit-devenir et le caractère : Essai de justification psychologique. — L'examen d'ouvrages spéciaux va nous permettre d'établir la thèse du devenir sur une base solide, d'affirmer également que l'essence du « caractère » se réduit au devenir d'un conflit. Ainsi les conclusions précédentes se trouvent appuyées et le « caractère », comme les autres « parties » du drame, se laisse ramener à la thèse générale 166

CHAPITRE V. — Le conflit-devenir et le caractère dans Shakespeare. — L'essence des tragédies de « Macbeth », d'Othello », de « Hamlet », se réduit au devenir d'un conflit : les drames grec et shakespearien sont, dans leur fond, identiques. L'étude plus particulière des caractères « Macbeth », « Othello », « Hamlet » fait découvrir cette même essence au fond du personnage 203

Conclusion. — *Quel que soit le type du drame, quel qu'en soit l'aspect envisagé : action, unité, caractère, on y découvre un même fond. Ce fond est le devenir d'un conflit propre à produire l'émotion tragique* 259

Imprimerie spéciale de la Librairie OLLIER-HENRY
36, Rue Monsieur-Leprince. — Paris.

